The Family, Woman, and Sex Ethics in the Orthodox and Catholic Churches: Comparative Perspective

Throughout history, from early Middle Ages to mid-XIX-th century, the types of family, status of women and sex ethics are examined, as they have been affected by Orthodoxy and Catholicism, among the peoples of Europe. The notions under consideration have formed under the influence of religion, combined with tradition and common law. Important for the Christian concept of marriage was the idea of hierarchical structure of the family with the patriarch as its head. For the Catholic Church, fear was the principal means of moral control, while for the Orthodox Church it was man's consience. Indulgence could only exist within Catholicism, being unacceptable within Orthodox tradition. Missionary activity of the Catholic clergy has always been more vigorous than that of the Orthodox clergy. Also differed understanding of chastity and attitude to divorce. Even traditional costume reflected such differences: Orthodox clothing was openly non-sexy. A characteristic feature of Russian demographic history is the survival of three- and more generation families, which has contributed to the formation of respectful attitude to old age. Sexophobia encouraged by the Orthodox concept of marriage turned out to be part of totalitarian ideology.

N. L. Pushkaryova

© 1995 г., ЭО, № 3

М. В. Смирнова-Сеславинская

МАГИЯ ЖЕНСКОГО ТЕЛА В ИСТОКАХ ЦЫГАНСКОГО ТАБОРНОГО ТАНЦА

(Техника и семантика танцевальных движений в связи с представлениями о магии женского тела у цыган и канджаров)

Музыкально-пластические искусства играли особую роль в жизни общества, особенно в то время, когда народы еще не знали письменности. Они составляли важнейшую часть ритуальных действ и несли в себе многие функции, в дальнейшем ими утерянные или отошедшие на второй план. Так, пантомимы и песни передавали сакральную информацию о происхождении племени, о происхождении земли, на которой оно проживало. По представлениям традиционных обществ, исполнение некоторых ритуалов магически влияло на рост злаков, на плодовитость скота, ускоряло приход весны и т. д. Это относится и к танцам, так как танец часто занимал ведущее место в ритуале как его наиболее важная и бóльшая часть. Кроме того, и зачатки других пластических искусств, которые сейчас мы назвали бы акробатикой, пантомимой, жонглированием и проч., часто составляли часть композиций танцевального характера. Обычно они имели музыкальное или ритмическое сопровождение, а их исполнители отличались танцевальностью, так как изучение традиционных танцев было обязательным для молодежи при прохождении инициаций. Как пример большой танцевальности традиционных пластических искусств можно привести упражнения-формы восточной борьбы, которые в древности исполнялись под ритм [1]. Другой пример — традиционный раджастханский танец *тератáли* (Северо-Западная Индия). Он исполняется в сидячем положении и построен в основном на элементах игры на тарелочках, жонглирования и эквилибра [2]. К этой же категории можно отнести большинство сидячих танцев, известных у многих народов [3]. Таким образом,

танец в традиционном обществе занимает большое место. Передаваясь из поколения в поколение, танец способен рассказать многое об истории народа.

В духовной жизни общества древние традиции могут сохраняться очень долго, подчас они оказываются устойчивее, чем материальная культура, быстро приспосабливающаяся к изменениям внешних условий. Они могут напоминать о прошлом того или иного народа тогда, когда его образ жизни уже давно изменился. Поэтому в искусстве цыган до настоящего времени в той или иной степени сохраняются черты древнего наследия. Мы их можем найти, в частности, в музыкальном фольклоре: они лежат в основе инструментального, вокального и танцевального исполнительского творчества.

Исследователи цыганской музыки объясняют ее особенности тем, что в основе цыганского музыкального восприятия лежит древняя восточная традиция, имеющая иной, чем в Европе, подход к развитию мелодии [4]. Исследователь Лекса Мануш указывает на такие предположительные черты древней цыганской музыки, как одноголосное пение, разнообразие ладовых систем, наличие интервалов менее полутона и тона, полифонию ритмов и проч.[5]

Под этим же углом зрения интересно было бы рассмотреть и танец, так как в силу специфики этого вида искусства он обладает большей определенностью и устойчивостью форм. К сожалению, в отличие от исследований по цыганской музыке, по цыганскому танцу практически нет работ, которые углубленно рассматривали бы этот вид творчества. Поэтому мы будем опираться преимущественно на результаты собственных наблюдений.

Во всем мире цыгане известны как талантливые музыканты и танцоры. В какой бы стране они ни жили, впитывая в себя элементы фольклора другого народа, цыгане преломляют их через свою этническую основу. В результате при полной узнаваемости заимствованных элементов они приобретают другую окраску, и нецыганскому исполнителю чрезвычайно трудно их воспроизвести так, чтобы они звучали по-цыгански. Такое же преломление происходит и с танцевальными движениями: переходя из испанской, молдавской, венгерской и других танцевальных народных культур, они обретают цыганский колорит.

Музыка, пение и танец были неотделимы от жизни табора. Не имеющая письменности и возможности проявить себя в других видах искусства из-за кочевой таборной жизни цыганская духовная культура выражалась в живых и изменяющихся формах. Неотъемлемая и обязательная часть любых праздников и сборищ — песня и танец — рождались стихийно, возникали как настроение, эмоциональное состояние, выражавшееся в традиционных формах.

Сейчас мы можем с уверенностью говорить об исконности таких цыганских движений, как отбрасывание ноги назад в сторону (рис. 1, *а*), «ключ» (рис. 2, *а*), проходка по кругу (рис. 4, *а*), движение руками, представленное на рис. 7, *а*. К тому же типу старинной таборной техники принадлежит, несомненно, и манера трясти плечами.

Таборный танец по существу был сольной импровизацией. Традиционные движения, довольно простые, у каждого танцора складывались по-разному, и мастерство должно было заключаться в красоте исполнения, в новой оригинальной окраске того или иного па, соответствии характера движений звучащей музыке (по темпу, эмоциональной окраске, ритмической акцентировке и проч.) и эмоциональном построении всего танца. Цыганские дети с ранних лет впитывали пронизанную музыкой и ритмом атмосферу и, перенимая у старшего поколения характерные приемы, очень рано демонстрировали танцевальные и музыкальные способности, что всячески поощрялось взрослыми. Когда в 30-е годы был создан театр «Ромэн» и на сцену вышел таборный танец, то в нем на базе старой таборной техники появились новые движения, танец усложнился, в нем появились такие композиционные части, как медленная завязка, развитие и быстрая концовка.

Цыганский таборный танец обычно исполняется под песню. У российских цыган есть определенный набор плясовых песен, танцевальность которых определяется их ритмической структурой [6]. Это, например, «Шалёнка», «На́нэ цо́ха»,

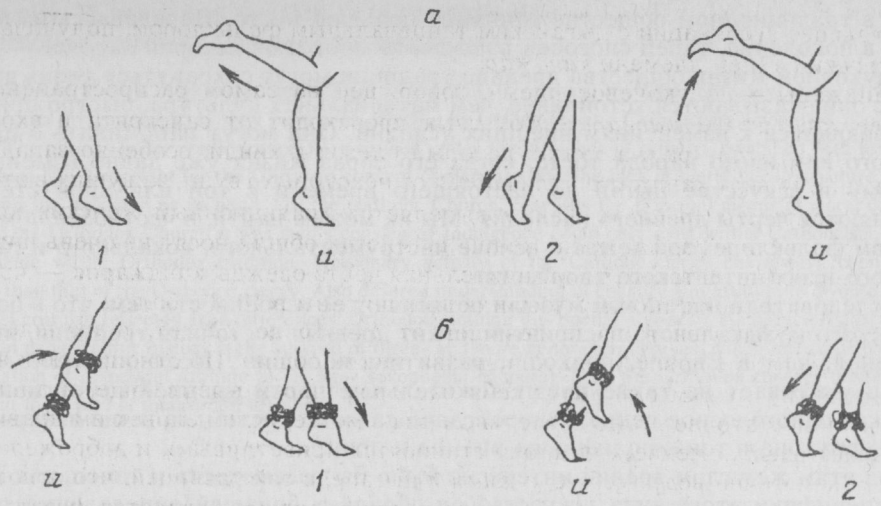

Рис. 1

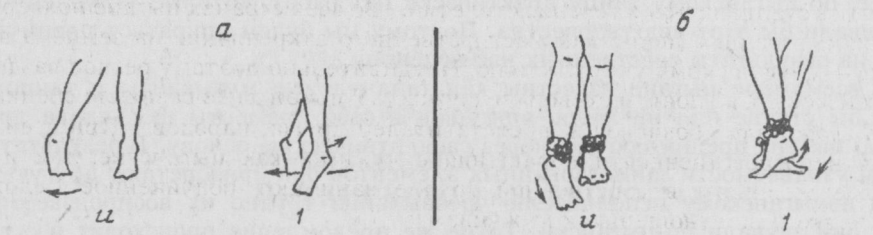

Рис. 2

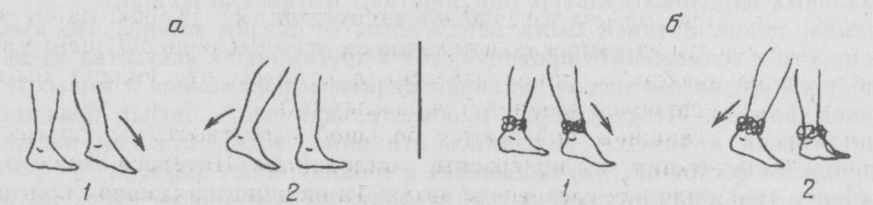

Рис. 3

Рис. 1—3. На этом и других рисунках дана техника танцевальных движений (объяснения в тексте)

«Со́сница», «Сарэ́ патря́» и др. Даже при чисто музыкальном сопровождении они узнаваемы как песни и осознаются как плясовые. При исполнении танца под песню особо подчеркивается ее квадратичная структура, позволяющая укладывать различные движения четное число раз в 1/4, 1/2 квадрата, в целый квадрат и т. д. В «плясовых», исполняемых как собственно песни, может меняться характер исполнения: ритм как бы «уходит вглубь», на первый план выходит мелодия и ее вариации.

Современная цыганология с большой долей достоверности может утверждать, что цыгане происходят лишь от этносоциальной группы джати *дом* (санскр. *домба*). Особый интерес проявляется и к некоторым другим джати, например *канджа́ры* и *гурджа́ры*, но наука пока не располагает достаточными фактами, чтобы связывать их с происхождением цыган. Автор изучала и наблюдала различные танцы Северной и Северо-Западной Индии, а также таборные и профессиональные танцы цыган, большей частью так называемых севернорусских, и наиболее сильное впечатление,

вызывающее ассоциации с цыганским танцевальным фольклором, получила, изучая женский танец племени *канджáр*.

Канджары — полукочевое племя, говорящее на самом распространенном в Раджастхане языке *мáрвари*. Этот язык происходит от санскрита и входит в диалектную группу раджастхани, который близок к хинди, особенно западному. По внешнему виду канджары отличаются от некоторых групп, живущих в этом же районе, например *камáдов*. Также выделяется традиционный женский костюм канджаров: если в Раджастхане женщины многих общин носят не очень широкие юбки, собранные на талии, то отличительная черта одежды канджарок — чрезвычайно широкие юбки, по низу достигающие ширины в 10 м и более.

Автор находилась в среде девушек от 14—16 до 22 лет, и их поведение контрастировало с поведением женщин из других общин. По отношению к незнакомым, чужим людям они ведут себя настороженно и вызывающе, и лишь при близком и достаточно продолжительном знакомстве, если человек им нравится и проявляет расположение к ним, они становятся приветливыми и доброжелательными. Аналогично ведут себя с чужими и цыгане, с той разницей, что отношение к посторонним у них более обостренное, что, видимо, является результатом воздействия враждебного окружения и чуждой культуры, с которой цыганам пришлось сталкиваться в течение столетий. (Во всех странах цыгане подвергались жестоким гонениям, попыткам насильственного закрепления на земле, а в некоторых — физическому уничтожению. Неудивительно поэтому резкое разделение в цыганской среде понятий «свой» и «чужой». У цыган даже возникло специальное слово *гаджó* для обозначения представителей других народов.) При всей кажущейся непосредственности обращения с чужими, как цыганские, так и канджарские женщины в собственной группе занимают подчиненное положение, прежде всего по отношению к мужчинам.

При этом в манере поведения женщин обеих групп чувствуются уверенность и энергичность, которые проявляются в танце тех и других и создают стилистическую близость. При первом взгляде на танцующих канджарок, даже если не вдаваться в тонкости их танцевальной техники, испытываешь ощущение встречи с чем-то давно знакомым, ранее известным; кажется, что видишь цыганский танец, но только еще более древний и первозданный.

Канджарские женщины пользуются большой известностью у других групп населения Раджастхана как прекрасные танцовщицы. Интересно отметить, что исполнение танца для них кастовое занятие. Танцовщиц-канджарок приглашают для выступления на свадьбах и представители других каст. Эта черта роднит их с цыганскими исполнителями-профессионалами, которые часто наследственно занимались двойным ремеслом (например, кузнечным делом, плетением корзин и игрой на скрипке, пением и проч.) [7].

В основе танцевального стиля канджарок лежат энергичные движения, разнообразие которых создается сочетанием различных положений и движений рук с несколькими базовыми движениями ног. Отличительная черта танца — большое количество поворотов и вращений. Их стремительность подчеркивается широкими развевающимися юбками. Многие движения ног канджарского танца основаны на так называемом «хромом» шаге с акцентом на правую ногу, что составляет характерную черту практически всех танцевальных стилей Раджастхана. Техника канджарского танца включает покачивания бедрами и подпрыгивания.

Исполняются канджарские танцы на больших праздниках, прежде всего на свадьбах. Таково главное предназначение известного танца «*Чакрú*», что в переводе означает «волчок», «поворот». С этой особенностью связан и состав исполнительниц танцев: в них участвуют только незамужние девушки, причем раньше это были очень молодые девушки, а сейчас их возраст поднялся до 20—22 лет. Вероятно, это связано с тем, что в Индии в последние годы несколько вырос

возраст невесты. Но основное требование — чтобы исполнительница была незамужней — сохраняется.

Танец канджарских девушек представляет собою живописное зрелище. Обычно он исполняется довольно многочисленной, красочно одетой группой в 10 и более танцовщиц. Как в женской одежде всей провинции, так и в костюмах девушек преобладают яркие, насыщенные, контрастные тона: синий, красный, зеленый, малиновый, оранжевый, голубой, розовый и др. Колышущиеся юбки огромной ширины по низу отделаны блестящей серебряной тесьмой, на головы наброшены большие тонкие покрывала, расшитые серебром. В ушах, на груди, на запястьях большое количество украшений из белого серебра. На ногах кроме традиционных бубенчиков *гху́нгру* широкие серебряные браслеты. Вся эта живописная группа появляется на площадке под рокочущие звуки барабанов *даф* и *дхол*, на которых играют несколько мужчин-канджаров. Один из мужчин отбивает размер танца на металлических тарелочках.

Девушки выходят медленным танцевальным шагом, в его плавное движение вкраплены резкие акцентные переступания, сопровождающиеся вздрагиванием кистей рук, которые они переносят справа и слева от корпуса (рис. 7, *б*). Танцовщицы выстраиваются в две линии лицом друг к другу, после чего ритм барабанов резко меняется, становится более энергичным. Исполнительницы ритмично постукивают правой ногой, как бы подыгрывая ритму барабана. Постепенно их движения становятся все живее, в танец включаются руки, переступание переходит в подпрыгивание; в игре барабанов появляется перемена ритма, означающая, что через несколько тактов надо будет сменить танцевальную фигуру. Движение танцовщиц на какие-то секунды успокаивается и вдруг резко меняется: они уже исполняют стремительные вращения, таким образом поддергивая полы юбок, что каждая из девушек напоминает вертящийся волчок, а все вместе — венчики огромных цветов, распустившихся на танцевальной площадке. Еще одно неуловимое изменение ритма — «цветы» закрываются, и две линии девушек, покачивая бедрами, продвигаются навстречу друг другу (рис. 5, *б*). Энергия ритма возрастает, и в самый его кульминационный момент танцовщицы, чуть-чуть не дойдя до своей противоположной пары, отступают обратно (в исходную точку). Еще через несколько мгновений они уже летят по кругу, почти касаясь друг друга раскрытыми полами юбок (рис. 4, *б*). И вот они опять выстроились в две линии и стремительно вращаются на месте, создавая ветер резко взлетающими полами. В танце не так уж много композиционных фигур: это параллельные линии и круг, иногда девушки рассыпаются по всей площадке. Сами движения тоже повторяются в различных сочетаниях. Но энергичность танца и волнообразно нарастающий темп делают его разнообразным и эмоционально насыщенным, доводя до кульминации, которая знаменуется большим количеством бешеных, исполняемых по кругу поворотов.

Приняв, что именно таборная непрофессиональная танцевальная техника как более простая и «чистая» ближе к изначальной, вынесенной цыганскими племенами с их прародины, мы сравним ее с женским танцем общины канджар. В танцах цыган и канджаров можно выделить две наиболее характерные группы движений.

1. Движения обоих стилей, обнаруживающие явное родство при некоторой разнице в технике или ритме. В основе техники этой группы (в обоих видах танца) лежит несколько базовых движений ног; их вариации в сочетании с различными движениями рук и корпуса создают разнообразие танца (рис. 1—4). На рис. 4—10 приведены в сопоставлении некоторые из движений танца цыган и канджаров. При общем сходстве можно найти различия в ритмическом исполнении движений (вернее, сдвиг в ритмическом акценте), а также в их технике и стилистике. Такое различие может быть связано с тем воздействием, которое испытал цыганский музыкальный фольклор за века миграций его носителей и первоначальный танец канджаров — со стороны соседних этнических групп (если действительно канджары — потомки одних из предков цыган). В то же время основа движений в обоих стилях чрезвычайно близка.

2. И в канджарском, и в цыганском танцах есть движения одинаковые или очень близкие по технике, но в одном из стилей они исполняются лишь намеком, а в другом — в полную силу. Сходство движений этой группы не столь очевидно и выявляется лишь при подробном изучении техники обоих стилей.

Так, выше говорилось о том, что канджарки покачивают бедрами во время исполнения некоторых танцевальных движений (рис. 5, *б*, 6, *б*). В идентичном движении у цыган это покачивание отсутствует, но зато сопровождает другие движения, аналогичные канджарским: при покачивании юбкой, постукивании ногой (рис. 10, *а*, 3, *а*).

Одно из основных движений цыганского танца — резкие движения плечами. Похожее движение мы можем встретить и у канджарок, но как дополнительное к другим движениям (например, на рис. 5, *б*, 6, *б*) и в сильно ослабленном виде.

В танце канджарок каждое движение исполняется довольно долго, иногда до 20—30 секунд (что вообще свойственно ранним формам танца). В цыганском таборном танце мы находим такую же простоту по сравнению с профессиональным исполнительством: при небольшом разнообразии движений более длительное их исполнение — до 8 раз. (Одно движение обычно исполняется на целую музыкальную фразу, так называемый «квадрат», или 4 такта по 4 доли.) В живом воспроизведении танцы наглядно демонстрируют близость техники и говорят сами за себя.

Особо следует сказать о движениях юбкой. Наиболее характерный элемент канджарского танца — длительное вращение с поддергиванием пол-юбки — у цыган отсутствует. (Правда, и у канджарок это движение характерно в основном для композиции «Чакри».) Другие же элементы движений юбкой идентичны. Это сходство, однако, может быть осмыслено и по-другому: сходство конструкции костюма в данном случае провоцирует сходство движений. Широкие юбки предполагают наличие движений типа «раскрываний», колыханий, восьмерок (рис. 4, 8—10). Кроме того, у цыган эти движения используются лишь в среде профессиональных артистов, в таборном же танце они отсутствуют. Это объясняется тем, что у цыган женская одежда, главным образом юбка, считалась «нечистой», существовало воззрение, что ею можно осквернить мужчину [8].

Вообще представление о вредоносной магии женской одежды (прежде всего ее деталей, прикрывающих нижнюю часть тела) было характерно для многих народов, а для народов Индии особенно. Оно связано с физиологической спецификой женского организма и распространенными представлениями о нечистоте женщины в определенные периоды ее жизни. Тем не менее в традиционном танце канджарок присутствуют движения юбкой. Это различие в цыганском и канджарском танцах можно интерпретировать следующим образом.

Как упоминалось выше, танец канджарок исполняется на свадьбах. По обычаю танцуют его молодые девушки, но в исследуемой нами группе были девушки и зрелого возраста, хотя все были незамужними. Исполнение незамужними девушками на свадьбах танца, в технику которого входит использование юбок и покачивания бедрами, может быть связано с древнейшими представлениями о плодородии и соответственно с магией женского тела. В этом случае незамужние девушки, по традиционным представлениям, не растратившие сексуальную и детородную силу («потенциальное плодородие» [9]), обогащали ею невесту. Таким образом магическая сила юбки становилась не вредоносной, а, наоборот, благоприятной. Этот обычай свадебного танца, видимо, имеет давнюю традицию [10]; вероятно, он существовал еще до миграции цыган. На фоне общего представления об оскверняющей магии юбки он был ситуативным исключением. При утрате цыганами за многовековой период миграций этого свадебного ритуала у них могла сохраниться только «опоганивающая» функция женской юбки.

Косвенным подтверждением этой гипотезы служит то, что у цыган-кэлдэрарей, по свидетельству Н. Г. Деметер, юбка девушки считалась чистой, ею было нельзя осквернить другого человека [11]. Т. Я. Шаховская, родители которой кочевали по Сибири еще в 30-е годы, утверждает, что в этом регионе у цыган на

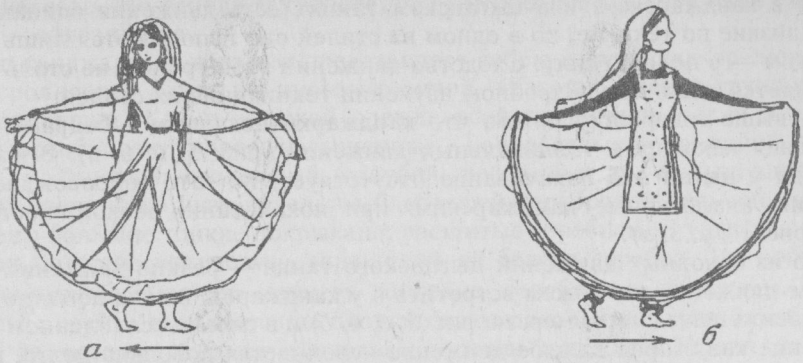

Рис. 4

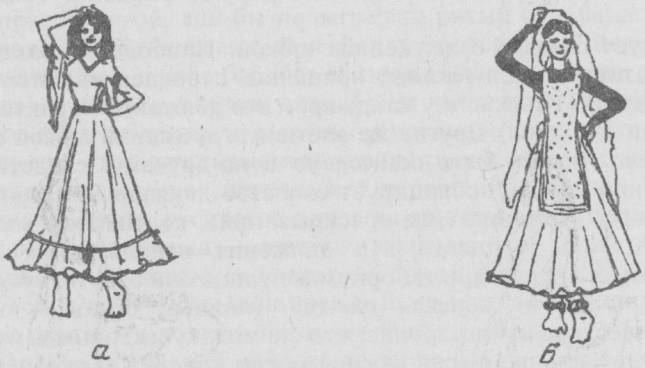

Рис. 5

Рис. 6

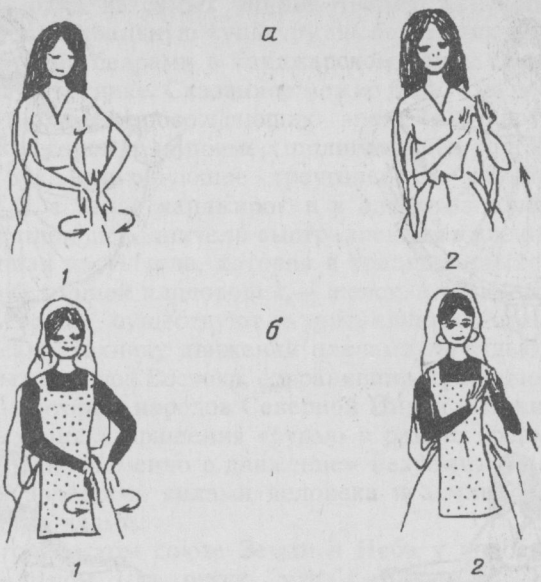

Рис. 7

Рис. 8

девушку распространялись те же ограничения, что и на замужнюю женщину: запрет на переступание через вещи, воспрещение прикасаться юбкой к мужчине и предметам обихода, вешать и класть предметы женской одежды поверх мужской и т. д.

Представление о нечистоте именно замужней женщины имело широкое распространение. Оно связано с детородной функцией женщины. Так, при переходе девушки в новый статус — замужней женщины — на нее накладывались определенные ограничения. У большинства индоевропейских народов молодой жене изменяли прическу, ее голову покрывали платком или головным убором, надевали атрибуты женской одежды. Так, в Германии, Австрии и Венгрии молодой на голову надевали чепец, в Италии бытовал ритуал расчесывания волос невесте, во Франции особое значение придавалось способу завязывания передника, который различался у девушки и замужней женщины [12].

У земледельческих народов строгое соблюдение замужней женщиной

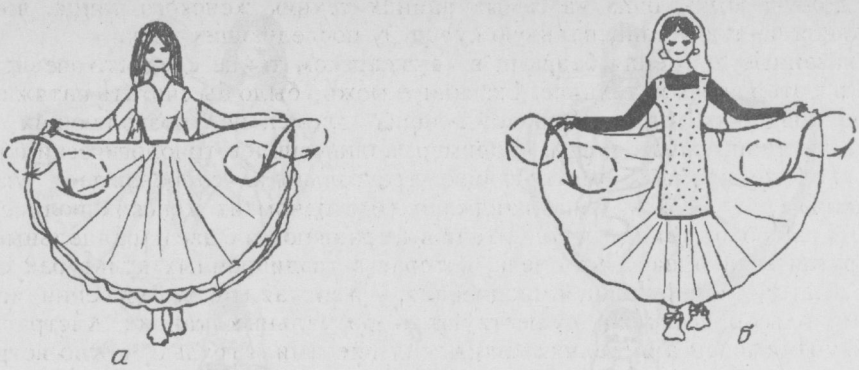

Рис. 9

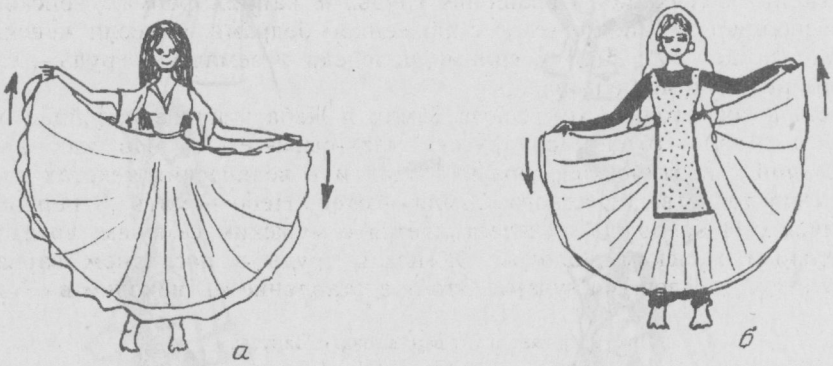

Рис. 10

ограничений в поведении и одежде связывалось с тем, что нарушением запретов она могла вызвать неурожай [13].

У цыган во время свадьбы молодой жене особым образом укладывали косы на голове, повязывали платок и надевали передник [14]. Видимо, у некоторых групп цыган представление об осквернении заменилось представлением о приличии, а традиционно сохранившиеся ограничения в поведении вследствие этого стали частично распространяться и на девушек. Обычай перемены прически и надевания фартука на свадьбе лишь подтверждает это: ведь если юбка девушки нечиста, то почему фартук надевается лишь во время свадьбы? Интересно, что у группы цыган, проживающих в Северной Эстонии (район Кохтла-Ярве), в настоящее время девушка до замужества может носить даже брюки, что может указывать на то, что в этой группе цыган она не считалась нечистой.

Таким образом, функция деторождения замужней женщины у цыган в большой степени оказывается связана с вредоносной магией.

Так как в традиционном обществе танец входит большей частью в ритуальные синкретические действа, то на технику танца, во всяком случае на первоначальном этапе ее формирования, огромное влияние оказывают представления людей об окружающем мире. Поэтому, сравнивая танцы цыган и канджаров, необходимо рассматривать их семантику в контексте их традиционного мировоззрения.

Исследователь традиционного танца Э. А. Королева указывает, что символика ранних форм женского танца обычно восходит к представлениям о магии женского тела [15]. Важнейшее значение придавалось магии нижней части тела (о чем говорилось выше). Кроме разнообразных поворотов и вращений, исследователь указывает на такие движения, как вращения и подергивания бедрами, в разных вариантах встречающиеся в танцах современных африканцев и полинезийцев.

Это, должно быть, одна из самых ранних техник женского танца, вошедшая составной частью в танцевальную культуру последующих эпох.

Указанные движения бедрами в канджарском танце следует, очевидно, возводить к этой древней технике. Сказанное можно было бы считать натяжкой, если бы не ряд некоторых сопровождающих элементов, позволяющих считать движение танца канджаров и, например, полинезийцев типологически близкими. Так, положение рук, имитирующее треугольники, сопровождает указанное движение (рис. 5, *б*) в танце канджарок и в одном из женских полинезийских танцев [16]. В обоих танцах исполнители выстраиваются в две параллельные линии.

Другая важнейшая часть тела, которая в традиционных культурах связывалась с магической функцией плодородия,— женская грудь. Движения, использующие колыхания груди, существуют в ритуальных танцах Австралии [17]. С различными нюансами технику движений плечами и грудью можно встретить у разных современных народов Востока, сохранивших традиционную культуру танца, в том числе у некоторых народов Северной Индии и Пакистана.

Движения колыхания и вращения грудью в ранних формах женского танца часто исполнялись одновременно с движением бедрами. Но если женские бедра ассоциировались с родящими силами человека и земли, то грудь — с их кормящими, питающими силами.

Земля в космогоническом союзе Земли и Неба у индоевропейцев была матерью, а Небо — отцом (ср. русск. мать-сыра-земля). Но как в русских традиционных поэтических образах [18], так и в ведических текстах мы можем найти свидетельства обратного: Земля — отец, Небо — мать. В первом случае льющийся с Неба дождь отождествляется с мужским семенем, во втором — с питательным женским молоком. Женская грудь в последнем варианте ассоциируется с дождевыми тучами. Это представление мы находим в «Ригведе»:

> Ярко выделяется тот ваш выезд, о Маруты.
> Когда Маруты... доят вымя Пришни...,

а также:

> Маруты, любящие потоки дождя...
> ...они открыли коров...

(Маруты — коллективные боги бури, Пришни — их мать пестрая корова, олицетворяющая грозовую тучу) [19].

Традиция устанавливать лингамы, изображающие фаллос Земли, возникшая в Индии до прихода ариев и сохранившаяся до наших дней, говорит о том, что арии восприняли в каких-то формах это деление космогонических сил. В последнем случае, может быть, движение грудью могло связываться с вызыванием дождя, который ассоциировался с питательным женским молоком. (В Болгарии еще в первой половине нашего столетия цыганок приглашали для исполнения танца, вызывающего дождь. Правда, нет точной информации о том, какие движения делали при этом цыганки [20]).

Поскольку движение грудью должно было принадлежать к очень раннему слою техники, то оно вполне могло «ослабиться» у канджаров. В цыганском же танце оно особо подчеркивалось, что в какой-то степени могло быть связано с одним из ярких элементов праздничного костюма цыганки — монистами, которые играют и звенят в танце, в то время как у современных канджарок мониста употребляются наряду с другими шейными украшениями и не в таком большом количестве. Впрочем, отсутствие движений грудью в «Чакри» может объясняться и другими причинами. Движения грудью, по исследованиям Э. А. Королевой, были характерны для ритуальных женских танцев. Ритуальный танец девушек эти движения не использовал, а был построен на движениях бедер. Очевидно, в этом случае символическое значение могла иметь только женская грудь, причем, по-видимому, грудь женщин, имеющих детей (т. е. «кормящая» грудь). Поэтому,

вероятно, в танце «Чакри» движение грудью специально не подчеркивалось, а присутствовало как вариант для большей акцентировки и украшения основного движения. М. Я. Жорницкая указывает на еще одну возможную функцию тряски плечами — стряхивание злых духов (при этом движение исполняется к концу танца).

В связи с семантикой груди надо сказать несколько слов о монистах. Мониста употребляются в основном в группе кэлдэрари, и носят их только замужние женщины (по свидетельству Н. Г. Деметер, а также В. М. Коневой [21]).

Вообще ожерелья — традиционный атрибут женского костюма с многофункциональным значением [22]. Шейные украшения могли играть роль оберегов, надеваемых на границе одежды и открытых частей тела на вороте. Поскольку у цыганок мониста носили исключительно замужние, они могли играть роль оберега груди для обеспечения достаточного количества молока при кормлении ребенка. С другой стороны, если мониста носят только кэлдэрари, то, возможно, они заимствованы этой группой цыган у других народов и не связываются уже с идеей магической защиты. В этом случае принадлежность монист замужним женщинам может проистекать из некоторых обычаев цыган.

Мониста в составе других золотых украшений обычно давались в приданое невесте [23]. Просватанной девушке будущий свекор еще до свадьбы вешал на шею золотую монету. Поэтому в сознании цыган мог возникнуть ассоциативный ряд: незамужняя девушка (отсутствие монист) — невеста (одна монета) — жена (мониста).

Мелкие движения плечами, по мнению танцовщицы Т. Я. Шаховской, исполнялись именно у венгерских цыган, в то время как севернорусские таборные цыгане делали это движение более крупно. Такой же способ исполнения наблюдала и Н. Г. Деметер в танце испанской цыганки в селении Романвиль (Франция) в мае 1990 г. Более редкие движения плечами ближе к канджарскому варианту исполнения.

У цыганок не считалось неприличным публично обнажать грудь при кормлении ребенка. Часто они носили блузы с глубоким вырезом. В народной одежде Раджастхана кофточки *чóли* также значительно открывают грудь. Кроме того, там существуют некоторые варианты кроя чоли, особым образом подчеркивающие форму женской груди.

У всех групп цыган существовал запрет на обнажение верхней части руки. Сейчас он сохраняется у наиболее ортодоксальных групп цыган, например у ловарей, живущих в поселках Усад и Покров Владимирской обл. В указанном традиционном крое чоли из Раджастхана рукав закрывает руку до локтя. Такой удлиненный рукав используется и в очень коротких чоли, явно предназначенных для жаркой погоды. При этом рукава часто бывают украшены вышивкой. Можно было бы сопоставить это наблюдение с мнением Б. А. Рыбакова по поводу орнаментации рукавов выше локтя на женских рубахах у славян [24]. Он пришел к выводу, что этот орнамент предназначен для ритуальной защиты важнейших мышц рук, участвующих в выполнении земледельческих работ. В раджастханских орнаментах на рукавах, как и на славянских рубахах, узор чаще всего крестовидный, что также может говорить о его связи с культурой земледельцев.

Еще один элемент, которому придавалось магическое значение,— волосы. Как известно, во многих традиционных индоевропейских обществах замужняя женщина прячет волосы от посторонних мужчин. У русских, как считал А. Н. Афанасьев, это связано с ассоциацией: волосы — дождь — слезы — несчастье [25]. В качестве иллюстрации такого осмысления функции женских волос он приводит обычай распускать волосы во время траурного плача и проводов умершего. В то же время известно, что в традиционных земледельческих обществах существовали женские танцы, основанные на резких движениях головы, при которых волосы взлетали вверх-вниз. Волосы в этих движениях как бы имитировали растущие побеги. Эти движения исполнялись в ритуальных танцах для ускорения роста злаков [26]. Такая символика встречается в танцах древнего

Крита. В эпических поэмах и более поздних произведениях индийской литературы мы встречаем традиционное сравнение женских волос с тучей. Таким образом, женские волосы ассоциируются с живительной влагой небес. Эти разнообразные представления о магии волос и легли в основу ритуального ношения женских покрывал, специальных головных уборов для замужних. Скорее всего, обычай прятать волосы возник из представления о возможности похищения жизненной (плодородной) силы, заключенной в волосах женщин, злыми духами. Этот обычай у некоторых народов был связан именно с замужней, т. е. «плодородной», женщиной. Такой же смысл, очевидно, придавался и закрыванию верхней части руки. Вера в магию волос, вероятно лежала и в основе ношения косынки замужними цыганками (а у цыган-кэлдэрарей — также и в основе вплетения в косы золотых монет) и североиндийского обычая *парда* (скрывания не только волос, но и лица от родственников-мужчин со стороны мужа). До настоящего времени у замужних цыганок (и севернорусских, и кэлдэрари) сохранился обычай повязывать на голову платок. В арабских странах цыганки никогда не танцевали без покрывала, в отличие от арабок [27]. Все это свидетельствует о том, что цыганки сохранили обычай покрывать голову еще до их выхода из Индии и что в то время, как и теперь у цыган, незамужние девушки могли ходить простоволосыми. (Манера трясти волосами во время танца появилась у профессиональных танцовщиц лет 10—15 назад и является эффектным трюком, не связанным ни с какими традиционными представлениями.)

Таким образом, скорее всего, в основе семантики танцы цыган и канджаров лежат одни и те же представления о магии женского тела, а существующие различия в технике танца связаны с возникшими расхождениями в материальной и духовной культурах. Видимо, наиболее яркое различие двух стилей — запрет на движения юбкой у цыган и многократное ее использование у канджарок — связано с тем, что мы сравниваем разные типы танцев. Канджарский танец «Чакри», судя по всему, происходит от ритуального танца, исполнявшегося в определенные моменты — на свадьбе, может быть, при посеве урожая и проч. (В традиционных обществах ритуальные танцы могли быть многофункциональны. Например, один и тот же танец мог исполняться и на свадьбе, и при засеве поля, и для обеспечения плодородия скота. В этом случае он выражал идею плодородия вообще, а женщина рассматривалась как часть плодородящих сил природы.) Юбка использовалась как атрибут нижней части женского тела при передачи детородной силы невесте или плодородия — полю. В бытовых танцах такие движения не подчеркивались, а может быть, и запрещались, особенно для замужних женщин. Эта же причина определяет и различие в движениях груди и плечей у цыган и канджаров: в ритуальном танце девушек они не несли семантической нагрузки. В бытовых танцах женщин-цыганок они могли использоваться, так как на верхнюю часть тела не было запретов, связанных с осквернением. Все сказанное выше о танцах, обычаях и костюме цыган и канджаров склоняет к мысли, что рассмотренные танцевальные стили имеют один общий источник.

В основу техники древнего женского танца, от которого могли произойти танцы канджаров и цыган, входили движения, характерные для разных эпох: в каждую последующую эпоху танец переосмыслялся, в него добавлялись новые движения, а старые могли отходить на второй план, трансформироваться или совсем исчезнуть. Но́ вплоть до времени разделения цыганской и канджарской общностей этот пратанец, видимо, был связан с плодородием и был частью культуры раннеземледельческой общины. Косвенным свидетельством этому служат остатки танцевальной ритуальной культуры, сохранившиеся у некоторых групп цыган Восточной Европы. Так, цыганские танцовщицы *додолé* в Югославии своими ритмичными танцами способствуют предотвращению бесплодия скота [28]. Считается, что земля, которой касались их босые ноги, помогает излечению некоторых заболеваний. В Болгарии цыганок призывали, когда грозила засуха, чтобы они вызвали дождь своими танцами [29]. Интересно, что оба названия этих

цыганских танцовщиц — додоле в Югославии и *папару́да* в Болгарии изначально используются в обеих странах для обозначения главных действующих лиц в ритуалах вызывания дождя [30].

У кэлдэрарей существует массовый женский танец «*Штро́мфо*». Он исполняется на свадьбах и других праздниках только под сопровождение импровизированных ударных инструментов [31]. Основные композиционные фигуры в этом танце — параллельные линии и круг. Такое построение танца, которое совпадает с перестроениями в танце «Чакри», также наводит на мысль о земледельческой культуре. Круг — символ солнца. Смысл параллельных линий может быть связан с бороздами — распашкой поля, с рядами всходов.

В отношении некоторых моментов композиции и исполнения «Чакри» мы неожиданно находим аналогию в древнейшем памятнике ритуального танца. На фреске из пещеры Когул (Испания) изображен ритуальный танец, исполняемый женщинами [32]. Они по пояс обнажены, а снизу одеты в колоколовидные юбки, которые, видимо, предназначены для исполнения вращательных движений. На рисунках выделены груди женщин, что должно указывать на то, что в танце использовались движения груди, которые имели символическое значение. Об этом свидетельствует также женская, а не девичья форма груди. Женщины расположены кру́гом, в центре которого находится мужчина с большим фаллосом. Танец, по-видимому, предназначен для увеличения плодовитости животных, так как рядом с танцующими женщинами изображено несколько животных и множество других — рядом с картиной ритуального танца.

В танце канджарок также участвует один взрослый мужчина. В течение всего танца он исполняет одно-два движения, часто имитирующие женские движения покачивания бедром, или постукивает в ритм ногой, подыгрывая танцовщицам на тарелочках. Он находится в середине композиции, иногда сбоку, но в кульминационные моменты танца снова входит в круг. Он как бы «выводит» девушек в начале танца и «уводит» из него, однако для исполнения самой композиции он не нужен. Ситуативное совпадение на фреске и в живом танце поразительное. Наблюдается также сходство в конструкции юбок. У канджарок они точно такой же формы, как на фреске, только шире. Не исключено, что корни танца «Чакри» уходят за пределы чисто земледельческой культуры и что в нем заложена изначальная идея плодородия женщины, которое без участия мужчины остается потенциальным. В этом случае мужчина выступает как символ оплодотворения женского начала. Поэтому не случайно в танце канджарок участвует мужчина зрелого возраста: на фреске же этот смысл достаточно ясен.

Все сказанное дает нам основание попытаться частично реконструировать движения и костюм ритуального танца, легшего в основу канджарского «Чакри».

«Чакри» сохранил отдельные черты последней стадии эволюции древнего ритуального танца. Этот танец был построен на вращениях, в центре главной композиционной фигуры — круга — находился мужчина. Женщины были одеты в юбки, которые позже, в эпоху производства хлопка и возникновения ткачества, приобрели большую ширину. На раннем этапе развития танца верхняя часть тела танцовщиц могла оставаться обнаженной. При этом женщины, вероятно, надевали ожерелья. Волосы могли быть распущены, но ни со времени возникновения танца, ни позже — в эпоху земледелия — движению головы и волос, видимо, не придавалось особого значения. На ногах, скорее всего, были бубенчики, изначально деревянные. На первоначальном этапе в танце могли использоваться длительное вращение, покачивания бедрами, движения грудью; позже добавились подпрыгивания. Основные композиционные фигуры, как и сейчас,— круг и параллельные линии. Этот танец, по-видимому, исполнялся женщинами, может быть, и девушками, но он не был чисто девичьим.

Девичьи танцы (как и идеал стройной молодой женщины или девушки с изящными формами) появились в эпоху земледелия [33]. Они выражали идею потенциального плодородия, заключенного в главном богатстве земледельца —

зерне. Молодая девушка в этом смысле, как и зерно,— обещание урожая. В эту же эпоху мог возникнуть обычай исполнять на свадьбах и перед засевом поля девичьи танцы. Непосредственным преемником вышеописанной композиции, очевидно, и стал «Чакри».

Упоминавшиеся остатки ритуальных цыганских танцев в Европе, в которых участвовали взрослые женщины, могут в какой-то мере говорить о том, что працыганская танцевальная традиция могла отделиться от индийской еще в эпоху полукочевого земледелия и скотоводства. Этот факт частично объяснил бы тягу цыган к передвижению: она связывалась бы с их традиционным укладом в древней Индии.

С нарушением традиционного уклада жизни и переходом к постоянному кочевью ритуальная культура предков цыган менялась, а танцевальная ритуальная культура могла почти утеряться. (Известно, что народы, издавна ведущие кочевой образ жизни,— кочевники-скотоводы практически не имели развитой танцевальной традиции. Современная концертная форма танцев киргизов, казахов, монголов была создана за последние полвека при помощи профессиональных балетмейстеров.) Бытовой танец цыган сохранялся в силу того, что с самого начала был неотъемлемой частью их жизни, так как занятия музыкальным и танцевальным искусствами были кастовыми занятиями предков цыган [34]. Вероятно, современная танцевальная культура цыган ведет свое начало от бытового танца их предков. Канджары, как и цыгане (как, впрочем, и все простые раджастханцы), чрезвычайно музыкальны. Бытовой канджарский танец обычно возникает стихийно, под настроение: кто-то начинает петь или наигрывать мелодию, постепенно ее подхватывают другие, одна или две девушки встают, начинают пританцовывать, их подбадривают хлопками, выкриками, они постепенно расходятся — и вот уже родился танец.

Что касается музыкального сопровождения, то здесь трудно провести прямые аналогии. Танцы канджаров традиционно исполняются под ударные инструменты (различные барабаны и металлические тарелочки типа манджир). В середине многих танцев девушки, одна или несколько, или по очереди, выходят вперед и поют песню, причем, как и у цыган, ее смысл никак не соотносится с самим танцем, а лишь мелодия песни соответствует его общему ритму. На использование балканскими цыганами ударных инструментов, подобных индийским, указывал Лекса Мануш [35]. Ритмико-вокальное музыкальное сопровождение свидетельствует о древности танцевальной традиции.

Таким образом, танец тесно связан с материальной и духовной жизнью общества. Зачастую являясь главным моментом ритуала, он концентрированно выражал представления людей об устройстве мира, их жизненные устремления. Ритуал, формируя этническую лексику танца, тем самым давал импульс для последующего развития национальной танцевальной культуры.

Примечания

[1] *Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М., 1984. С. 195.

[2] *Сеславинская М. В.* Танец тератали в земледельческих ритуалах Раджастхана//Сов. этнография (далее — СЭ). 1990. № 3. С. 121, 122.

[3] *Королева Э. А.* Ранние формы танца. Кишинев, 1977. С. 75—79.

[4] *Щербакова Т. А.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984. С. 93, 96—98; *Лекса Мануш.* К проблеме музыкального фольклора цыган//СЭ. 1985. № 5. С. 52, 53.

[5] *Лекса Мануш.* Указ. раб. С. 52, 53.

[6] *Щербакова Т. А.* Указ. раб. С. 55.

[7] *Лекса Мануш.* Указ. раб. С. 55.

[8] Образцы фольклора цыган-кэлдэрарей. М., 1981. С. 248.

[9] *Королева Э. А.* Указ. раб. С. 65.

[10] Там же.

[11] *Деметер Н. Г.* Семейная обрядность цыган-кэлдэрари (конец XIX—XX в.): Дис. ... канд. истор. наук. М., 1988.

[12] Брак у народов Западной и Южной Европы. М., 1989. С. 36, 60, 84, 123, 195.

[13] *Гаген-Торн А. И.* Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы//СЭ. 1933. № 5, 6. С. 88.
[14] *Деметер Н. Г.* Некоторые черты семейного быта цыган-кэлдэрари//Полевые исследования Ин-та этнографии. 1977. М., 1979. С. 49.
[15] *Королева Э. А.* Указ. раб. С. 65, 71.
[16] Там же. С. 149.
[17] Там же. С. 67.
[18] *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865, Ч. I. С. 435, 671.
[19] Ригведа. Мандалы I—IV. М., 1989. С. 275, 277, 760.
[20] *Clébert J. P.* Les Tsiganes. P., 1961. P. 154.
[21] В. М. Конева, исполнительница цыганских песен, летом 1959 г. наблюдала ношение монист замужними венгерскими цыганками и отсутствие монист у девушек-цыганок в пос. Виноградово и г. Мукачево(Закарпатье).
[22] *Власов В. Г.* Пути расшифровки каргопольского календаря-вышивки//СЭ. 1990. № 2. С. 47.
[23] *Деметер Н. Г.* Некоторые черты... С. 47.
[24] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси. М., 1988. С. 520.
[25] *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М., 1983. С. 53.
[26] *Королева Э. А.* Указ. раб. С. 82.
[27] *Clébert J. P.* Op. cit. P. 155.
[28] Ibid. P. 154.
[29] Ibidem.
[30] *Зарубин Л. А.* Сходные сельскохозяйственные обычаи у индоевропейцев и славян//Сов. славяноведение. М., 1969. № 1.
[31] Танец записан на видеокассету. Находится в личном архиве Н. Г. Деметер.
[32] *Обермайер Г.* Первобытный человек. СПб., 1913. С. 50; *Абрамова З. А.* Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966. С. 86.
[33] *Королева Э. А.* Указ. раб. С. 62.
[34] *Лекса Мануш.* Указ. раб. С. 50.
[35] Там же. С. 53, 54.

Female Body Magic as a Source of the Gipsy Band Dance

A comparative analysis of dance movements of a Gipsy group (the so called Northern Russian) and of the Kanjars of Rajastan, India, is made. The author has studied dances both of the Gipsies and of the peoples of Northern and North—West India, and she arrived at the conclusion that the dance, being very often the central part of many rituals, is a condensed expression of the people's worldview and of their hopes and aspirations.

M. V. Smirnova-Seslavinskaya

© 1995 г. ЭО, № 3

А. В. Шабашов

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ БОЛГАРСКОЙ И ГАГАУЗСКОЙ СИСТЕМ РОДСТВА (по материалам Южной Украины)

Изучение систем родства в отечественной, да и в зарубежной науке, как правило, велось в связи с проблемами семьи, брака и социальной организации. Однако структура терминов родства может быть использована и как источник для этногенетических реконструкций, так как некоторые ее особенности зачастую могут быть следствием этнического развития, этнических контактов, а не только отражением общих стадиальных закономерностей. Такую возможность допускал еще Л. Морган — основоположник изучения систем родства [1], но, к сожалению, данное направление в исследованиях — достаточно перспективное, на наш взгляд, не нашло отражения в научной литературе [2].