

**ЗВУКОВОЙ МИР ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
КАЛМЫКОВ**

Музыкальная культура калмыков отличается богатством звуковых представлений, о чем свидетельствуют многочисленные и разнообразные ассоциации в памятниках устного народного творчества. Это приводит к мысли о необходимости изучения звуковых представлений, составляющих сущность калмыцкой музыки. Из множества возможных аспектов исследования выбраны наиболее важные – звук в кочевой культуре, в музыкально-религиозных традициях, звуковые образы музыкальных инструментов. В данной статье звуковые представления рассматриваются в центральноазиатском контексте, так как формирование культуры калмыков происходило в этом регионе, и в дальнейшем их культура, несмотря на изменения, происшедшие с перекочевкой народа в Восточную Европу, сохранила центральноазиатский пласт.

Многообразный звуковой мир, в котором жили калмыки и народы Центральной Азии, включал звучания Земли, человека как звучащего тела, пения и игры на музыкальных инструментах. Звуковой пейзаж степи, наполненный голосами живой и неживой природы, составлял звуковой макрокосм. Примечательно, что его описания в фольклорных произведениях и в этнографических заметках перекликаются одинаковым набором элементов, в совокупности создающих звуковую гармонию. Например, созвучны между собой фрагменты из калмыцкой сказки "Лотос": "Лунная летняя ночь дышала испарениями влажной, покрытой тысячью цветов земли, в тишине вздыхали верблюды, блеяли овцы, пели комары, трещали сверчки, стонали луны, спросонья вскрикивала какая-то птица" (Калмыцкие сказки 1962: 100) и воспоминаний А. Евреинова о его пребывании у калмыцкого нойона Серебджаба Тюменя: "Стало вечереть... На возвышении показались табуны, стада, навьюченные поклажей верблюды с седоками, несколько верховых и пеших калмыков. Это был пример перекочевки. Ржанье лошадей, блеяние овец, мычанье коров, по временам крик верблюда, сливаясь вместе, составляли лучшую музыку для такой сцены" (Евреинов 1852: 140).

Звуковая симфония обнаруживается и в человеке: это речь и внешние звуки, образующиеся при движении, звуки внутренней жизнедеятельности организма; звон металлических предметов на одежде (монеты на женском и бубенцы на мужском поясах, колокольчики на подоле монашеских халатов), звон воинского снаряжения.

Песенные и инструментальные звучания также были разнообразны и своеобразны. В них ярче всего проявился тембро-звуковой идеал (И. Земцовский) калмыков и центральноазиатских народов – устойчивые звуковые образы, которые окружают этнос, создают его акустический портрет и реализуются через фонетику и устную музыкальную традицию. Отмеченные Д. Михайловым характерные черты звука в степном пространстве (отсутствие определенной направленности вследствие специфики окружающей экологической среды: степь, имеющая минимум ландшафтных складок, не создает естественных преград для распространения звука, необычайная продолжительность, расщепленность, мерцание обертонов (см. Каратыгина 1986: 79)), отразившие многосоставность мира кочевников, обнаруживаются во внутрислоговых распевах, в тремолировании, глиссандировании в протяжных песнях и в тембрах инструментария.

Звучания Земли, человека как звучащего тела, пения и игры на музыкальных инструментах взаимосвязаны между собой. В звуковых представлениях отразились эстетические пристрастия кочевников. Восхищение окружающей природой порождало у центральноазиатских кочевников желание слиться с ней. По этой причине, создавая

язык общения с природой, они стремились в звукоподражаниях к максимальной близости природным звучаниям как в вокальном, так и в инструментальном началах. Предки монголов в пении подражали волчьему вою, что связано с древнейшим образом прародителя-волка. Согласно легенде, жена хуннского *шаньюя* (вождя) подружилась с волками. Ее дети, составившие с последними одно племя, любили петь заунывные песни, которые напоминали волчье завывание (*Хорло* 1989: 15). Примечательно, что звуковая структура монгольских протяжных песен (*уртын дуу*), по М. Каратыгиной, развивается подобно "пению волков" путем сопоставления различных акустических зон (*Каратыгина* 1990: 87). Именно это свойство *уртын дуу* шокировало европейских слух П. Пясецкого, который в своих воспоминаниях о путешествии в Центральную Азию в 1874–1875 гг. писал: "Пение Хундэ (сопровождавший П. Пясецкого монгольский чиновник. – Г.Б.) было... особенно неприятно своими резкими переходами из баритона в сопрано, обрываниями на этих высоких нотах и новым начинанием с баритона" (*Пясецкий* 1880: 68). В инструментальных звукоподражаниях наиболее распространены воспроизведения в наигрышах на *моринхуре* – струнном смычковом инструменте – поступи и ржания коня, на *цууре* и *лимбе* (род флейт) пения птиц, на *аманхуре* (варган) – свиста ветра. В казахской традиции звукоподражания завыванию ветра, голосам птиц (кукушки, кулика) и животных встречаются в наигрышах на различного рода глиняных свистульках (*саз сырнай, ускирик, тастаук*). Окружающий кочевника мир нашел отражение и в ассоциациях звуковых образов традиционных инструментов со звучаниями, издаваемыми определенными птицами и животными. Например, в эпосе "Джангар" повествуется, что, когда Ага Шавдал "стала играть / На девяностооднострунном серебристо-звонком хуре / Послышалось пение лебедей, / Послышались голоса уток" (*Джангар* 1990: 200). Звук домбры в калмыцких загадках связывался с голосами лебедя и белого аиста, одно- и двухлетнего жеребенка (*Котвич* 1971: 47). Звуки ятхи напоминали героине калмыцкой сказки "Эрин-Сян-Сеняка" "плач отставшего лебедя и крик подстреленной утки" (*Волшебный мертвец* 1958: 36). Приведенные выше примеры свидетельствуют об огромной роли природы в жизни кочевников и возникающем отсюда одушевлении природы в звучании инструментов, т. е. о звуковом зооморфизме, который характерен для кочевых культур. Преобладание ассоциаций с лебединым голосом связано не со звукоподражанием, а с религиозными представлениями о роли этой птицы у центральноазиатских народов.

Кочевник прекрасно разбирался в звуковом многообразии. Звук содержал необходимую для него информацию, например, о времени и пространстве, о скорости передвижения каравана, о своих и чужих. Калмыки, как многие кочевые народы, прислонив ухо к земле, могли по степени интенсивности звука определить время приближения табуна лошадей. Отголосок такого способа измерения времени встречается в одной из калмыцких сказок, где героям дается возможность скрыться с похищенными вещами, пока звенит колокол (Хальмг туульс 1979: 211). Звуком измерялось и пространство, о чем сообщают побывавшие в калмыцких степях путешественники П. Паллас (в 1768 и 1774 гг.) и Н. Потехин (в 1862 г.). Один из немецких ученых и путешественников, не давая названия звуковой мере, отмечает, что она пригодна для измерения небольшого расстояния и основана на том, "как далеко слышен рев верблюдов и мычание быков... или слышно блеяние стада овец; и лошадь может... слышать звук рога" (*АВ СПб.:* 20). Н. Потехин приводит объяснение меры "два крика": "если б на дороге к Енотаевску от места, на котором вы спросили о расстоянии, крикнуть громким голосом и в том месте, где звук начал бы замирать, повторить крик еще раз, то долгота этих двух криков равнялась бы расстоянию от вас до Енотаевска" (*Потехин* 1862: 518). В названии этой меры, распространенной у кочевых народов (калм. *дууна*, монг. *дуу*; у бурят *"голос"*, *"звук"*, *"песня"*), проявилось одно из свойств кочевой культуры – "категория движения" (М. Каратыгина)¹. Не удивительно поэтому, что сказители часто называют мелодию путем (*Каратыгина* 1990: 84). Интересно, что еще одна мера – *бээр* – также связана со звуком; она равна расстоянию чуть больше

1 км, или 8-кратной слышимости голоса. В общении друг с другом центральноазиатские кочевники использовали различные "звуковые коды", существовавшие у каждого рода. Знаком согласия, одобрения у калмыков выступал возглас "Дже!". Он упоминается в эпосе "Джангар": «"Дже!" – воскликнули они (богатыри Хонгор и Савар. – Г.Б.) / И ослабили поводья (коней)» (Джангар 1990: 379). В военных столкновениях кличи, имевшие общее название (калм. *уря*, монг. *уриа*, бурят. *уря*, каз., кирг. *уран*) и первоначально призывавшие духа-покровителя своего племени, служили для обращения к товарищам, отличия своих и чужих воинов, выражения радости победы и торжества. Впоследствии у калмыков, например, они сменились знаками на одежде. В 1437 г. указом тайши Тогона было введено обязательное для всех ойратов ношение *улан зала* (красная кисточка на головных уборах). В мирной жизни специальные кличи произносились на различных состязаниях, свадьбах, в обряде сватовства. Существовал "язык возгласов" во время перекочевки на верблюдах, торгово-караванных переходов. Например, у монголов, когда караван был готов к продолжению пути, человек, замыкающий его, криком "хий хог!" давал сигнал к отправлению. Восклицание "хай хэг!" означает, что темп движения каравана нормальный, а "хой хойг!" – слишком быстрый и следует его замедлить (Оюунцэцэг 1990: 33).

Многообразный спектр звучаний, запечатлевший многосоставность окружающего мира калмыков и центральноазиатских народов, проявился в многообразии терминов, отражающих понятие "звук". Последний в них характеризуется как физическое явление: *э* (калм.) – звук чего-либо, *анир* (монг., бурят.) – звук, шум, гул, эхо, отголосок, *чимээ* (монг.) – шум, звук, молва, слух; а также как музыкальное явление, связанное с человеком как источником звучания: *дун* (калм.), *дуу* (монг., бурят., кирг.), *дыбыс* (каз.), *дааш* (тувин.): звук, звон, голос, песня и производные от него *кёг* (калм.), *хёг* (монг.), *хуг* (бурят.), *кюй* (каз.): гармония, настройка, напев, мелодия, мотив; *эгшэг* (калм.), *эгшиг* (монг.): музыкальный звук, благозвучие, мелодия, песня. Этот список терминов должен быть расширен изобразительными словами, которые уточняют и дополняют звуковые представления кочевников.

Следует иметь в виду, что проблема исследования звукоподражаний не является узко филологической. Филологи рассматривают их образование, структуру, функционирование, не обращая внимания на тембр, особенности интонирования, манеру исполнения. В музыковедении пока еще имеется мало работ, посвященных изучению звукоподражаний², поэтому при создании каталога звукоподражаний калмыков для нас важно было привлечь внимание к этой проблеме. Взяв за основу материал о звукоподражаниях в калмыцком языке, разработанный Б. Манджиковой (Манджикова 1983), мы предлагаем следующую его классификацию – **подражания звучаниям природных явлений**: *кюр-кюр гих* – удару грома, *сер-сер гих*, *саб-саб гих* – непрерывному дуновению ветра, *бюр-бюр гих* – мелкому дождю; **подражания звучаниям животного мира**: *буув* – протяжному реву верблюдицы, *бёё*, *мёё* – мычанию коров, реву быков, *жииг* – монотонному щелбету птиц, *шаг шуг* – щелбетанию, чириканью, т.е. разноголосому гомону птиц, *пююг* – крику птиц, *гааг* – крику гусей, *гууг* – крику кукушки, *каар-каар*, *бяяһ* – крику ворон, *зииг* – стрекотанию, звону с писком (насекомых), *з-з-з* – стрекоту, жужжанию; **подражания звучаниям человеческого организма**: *луг-луг гих* – биению сердца, *пард гих* – ёканью сердца, *кард-кард гих* – разгрызанию чего-либо со скрипом, хрустом, скрежетом, *сур-сур гих* – сопению, шмыганью носом, *гювр-гювр гих* – шевелению губ, тихому произнесению, *гюнгр-гюнгр дугарх* – тихим переговорам, *дар-дар келх* – непрерывному разговору, *зар-зар уульх* – плачу, *бир-бир уульх* – горькому плачу, *мег-мег уульх* – плачу со всхлипываниями, рыданиям, *лаш-лаш инях* – громкому смеху, *хош-хош инях* – залиvistому смеху, *гёл-гёл инях* – самодовольному смеху, *мусг-мусг гиж инях* – усмешке, *шал-шал гих* – шлепанию по воде, *дерд-дерд (ишкх, бишх)* – твердой поступи, танцу с притопыванием, *булц-булц ишкх* – легкой поступи, вдавливающим движениям мягкими сапогами, *хар-хур гих* – шарканью, *хол-хол гих* – дрожанию, тряске, *пиш гих* – падению, *кюрд гих* –

тяжелому стуку при ударе; **подражания различным шумам, возникающим во время военных и бытовых действий:** *таиш гих*, *таиш-таиш гих* – треску от ударов копий, стрел, частым выстрелам, *таиш-баиш гих*, *таишр-баишр гих* – шумной схватке при борьбе, *шард-шард гих* – треску, *хард-кирд гих* – стуку и шуму, *тон-тон цокх* – стуку, *даб-даб хатрх* – монотонной и утомительной езде на лошади; **подражания звучаниям звуковых орудий, музыкальных инструментов:** *жин-жин гих* – звону, бреччанию, *жингр-жингр* – звону металла "динь-динь", *хянкр-жингр* – бреччанию, дребезжанию, *хянкс* – металлическому звону "дзинь", *дин гих* – нежному звуку колокольчика, *тан* – гонгу, *шав-шав* – хлестанью, хлопанью.

Приведенные примеры показывают своеобразие звукоподражаний калмыков, которое обусловлено экологическим контекстом и особенностями звуковой фонетики. Влияние экологического контекста проявилось в подражании звукам животных и птиц, окружавших кочевника. Например, это звукоподражание протяжному реву верблюда ("буув"), звукоподражание монотонной и утомительной езде на лошади ("даб-даб хатрх"). У народов же, например, Юго-Восточной Азии распространены имитации звуков тропического леса и его обитателей, шума моря.

Проявившийся в звукоподражаниях калмыков синкретиз языка и музыки свидетельствует об архаичной стадии развития музыкального искусства, которое еще не обрело самостоятельности и функционировало вместе со словом, жестом, движением. Так как звукоподражания всегда интонировались, пелись, они относятся к видам калмыцкой музыки. Предложенная классификация необходима для систематизации звуковых представлений, важных в культуре калмыков.

Итак, звукоидеал кочевой культуры представлен многообразными звучаниями, составлявшими звуковую гармонию, он нашел отражение в эстетике и терминологии звука. Не случайно, музыка (калм. *кёгжм*, монг. *хёгжим*, бурят. *хугжэм*) происходит, соответственно, от *кёг*, *хёг*, *хуг* ("настройка", "гармония") – звуковое выражение гармонии окружающего мира. Такое ее понимание отражено в отрывке из эпоса "Джангар", запечатлевшем возникновение музыкальных звуков: "Веет ветер с дальних сторон, / И от грив, что выются вокруг, / Раздается чудесный звук, / Точно хуура и ятхи звон" (Джангар 1990: 208). С ним перекликается один из вариантов монгольского сказания о появлении моринхура, из которого были извлечены первые музыкальные звуки. Там говорится, что чарующие звуки моринхура "возникли от свиста ветра при полете крылатого коня" (Смирнов 1971: 67).

Весьма разнообразен и звуковой мир религиозных традиций шаманизма и буддизма у калмыков и народов Центральной Азии. Прежде всего следует отдельно остановиться на символике буддийского звукового космоса. Буддизм, восприняв от шаманизма трехуровневое деление Вселенной на верхний, средний и нижний миры, создал свою звуковую концепцию этих пространств. В многослойном мире небожителей привлекает внимание богатством звучаний рай будды Амидабхи – владыки Страны блаженства (китайское *Цзи но го ту* и санскритское *Сукхавати* в калмыцком языке трансформировались в *Сукбоди*, а в монгольском – в *Диваджан*). Его культ получил широкое распространение в Китае, Японии, на Тибете, в Монголии, Бурятии, Калмыкии. Атрибуты этой священной страны – великолепные дворцы, семь прудов с лотосами, певчие птицы, музыкальные самозвучающие инструменты и звучания священных деревьев – описаны в различных сутрах из Трипитаки (сборника канонических сочинений) и запечатлены на фресках в пещерах близ китайского г. Дунь-Хуаня и танках XII–XIII вв. из тангутского г. Хара-Хото. Калмыцким аналогом рая будды Амидабхи можно считать мифологическую страну Бумба из эпоса "Джангар", где "зимой – по-весеннему, / Летом же – по-осеннему", у жителей "кочевья в зелени трав" и "сами они постоянно / Пребывают в блаженстве / В облике двадцати пяти лет" (Джангар 1990: 206).

Связующим началом в описании звукового космоса Сукхавати и Бумбы служит идея самозвучающей музыки, олицетворяющей через звучания буддийских молитв неземной,

прекрасный мир. В стране Сукхвати звуки раздаются от сладкозвучных гонгов и раковин, висящих среди украшений и подвесок на деревьях, от пения птиц, течения вод (Зерцало мудрости 1895: 6, 10, 20). В Бумбе буддийские песнопения исходят от шелеста трав ("Лето и зиму зеленеют травы по склонам гор, / Зеленеют, качаясь, и шепчут молитву-мани"³ – Козин 1998: 161) и священных деревьев ("Когда качаются ветви Далай Дамбы, / В пространстве семидесяти пяти тенгриев / Слышится пение на мелодии номов Дара Эке и Шидди. / Три дерева, называемые Галбар-Зандан, / Посредине реки растут, / Шум от ветвей плакучей Замбы, / Подобно мелодичному чтению Ганджура и Данджура, отдается"⁴ – Джангар 1990: 358). Дополняют этот звуковой пейзаж шум насекомых ("Издают волшебное жужжанье черные букашки" – Козин 1998: 175) и пение птиц ("Сокол и жаворонок на заре / Играют и поют" – Джангар 1990: 357). Если в китайском, японском, тибетском, монгольском вариантах звуковой космос буддийского рая представлен искусственными звучаниями музыкальных инструментов, в частности лютни, тарелок, флейты, барабана, губного органа⁵, то в калмыцком – звуки аранжируются самой природой: "Гривы, хвосты (коней. – Г.Б.), развеваясь на ветру, / Издавали мелодии биивэ (струнный смычковый инструмент. – Г.Б.) и ятхи (струнный щипковый инструмент. – Г.Б.)" (Джангар 1990: 314). Замена мелодий самозвучащих инструментов инструментальными звучаниями, возникающими от соприкосновения ветра с гривами и хвостами коней, упоминание исключительно струнного инструментария свидетельствуют о том, что в эпосе представлена кочевая культура.

Нижний мир также полон чудесных звучаний, о чем поведал, согласно калмыцкой легенде, человек, побывавший там по ошибке и вернувшийся на землю. Возвратившись домой, он рассказал людям, что слышал игру на скрипке, флейте, домбре (струнный щипковый инструмент) и свирели. Однако более всего его очаровали песни о Джангаре в сопровождении домбры, из-за которых ему захотелось навсегда остаться в нижнем мире. Но его владыка Эрлик-хан в награду за перенесенный страх разрешил этому человеку выбрать понравившуюся песню и распространять ее после благословения *гелюнга* (буддийский священнослужитель) в земном царстве (Архив КИГИ РАН). Так появился первый сказитель эпоса (*джан-гарчи*), которого можно назвать первым музыкантом. Из легенды, записанной Б. Бергманном в 1804 г., ясно, что на происхождении эпоса и его рапсодов лежит печать буддийской традиции. Буддизм усилил существовавшее у калмыков и народов Центральной Азии почитание эпоса, веру в его магическую силу. Последним объясняются народные представления о том, что прикосновение к старинным изданиям "Джангара" способно излечивать, а звучание эпоса может воздействовать на окружающую природу⁶, а также на некоторые ритуалы (приготовление молочной водки, исполнение *йорялов* – благопожеланий) и регламентации исполнения (пение песен зимними вечерами) (Котвич 1958: 198).

Сложный звуковой спектр буддийской службы, связанной со средним миром, образовывали тихое позвякивание колокольчика, постукивание в маленький ручной барабанчик, громкий треск барабанов, оглушительный звон медных тарелок, гонга, мощное гудение труб и мелодекламирование молитв на тибетском языке низкими голосами (как более проникающими в пространстве) священнослужителей. Буддийское пение имеет свою звуковую символику, передающую через движение от низких звуков к высоким и снова к низким, перепады тихого и экстатичного звучания сложные странствования человеческой души в поисках гармонии. Тембры культового инструментария также обладали определенной символикой. Так, звучание раковины (дунг) символизировало "произнесенное слово" Будды. Бюшкюр (род гобоя) подражал пению священной птицы Галандага, чимгн-бюра (труба из человеческой берцовой кости) – ржанию коня Ачжиная морин, бюря (огромные длинные трубы) – реву небесного слона (Позднеев 1887: 106). Различные комбинации звуковой динамики инструментов – из них чаще всего применялись дунг (в летнее время) и бюря (в зимнее время) – использовались в призыве к молитве. По описанию П. Позднеева, "звук раковины должен раздаться три раза: начавшись с самого сильного и пронзительного, он потом

должен постепенно снижаться и ослабевать в силе до тех пор, пока не замрет окончательно вместе с тем, как истощится запас воздуха в груди трубача; затем передохнув, лама должен, начав с того самого тихого звука, возвести его опять до максимальной степени" (Там же: 302). Также 3 раза во все четыре стороны трубят священнослужители в бюря. Музыканты здесь выполняли функцию посредников между мирами. Они таким звучанием привлекали внимание верующих и одновременно вели диалог с тем, кто открывает врата потустороннего мира, уведомляя их о начале службы.

Теперь о роли, какую звук играл в религии кочевников. Для шаманской и буддийской традиций, взаимосвязанных у калмыков и народов Центральной Азии, характерно наделение звука магической силой, которая может по-разному (благоотворно или разрушительно) воздействовать на окружающий мир, что нашло отражение в функционировании звука.

Магически-охранительная функция звука – одна из важных в культуре различных народов – восходила к глубокой древности. Она состояла в воздействии звуковыми орудиями и музыкальными инструментами как средствами психологического давления, что широко использовалось в шаманском и буддийском культах. Простейшее из звуковых орудий – удар в ладоши. У калмыков этот древний жест сопровождал и усиливал страшный обряд проклятия (*харал*). Например, в эпосе "Джангар" Зандан-Герел проклиная богатыря Хонгора, убившего Тёгя Бюса, ее жениха: "Когда же увижу, / Как исчезнет род Шикшерге, – проклятье сказав, / Она ударила ладонью об ладонь" (Джангар 1990: 222). У монголов удар в ладоши использовался ламами в буддийских обрядах: при выносе из юрты покойника (девять хлопков); возвращении одной из душ человека, покинувшей тело во время сна и потерявшей дорогу назад; изгнании из монастыря за недостойное поведение какого-либо монаха; "снятии" неумеренной похвалы (Жуковская 1988: 120).

По наблюдению Л. Шинкарева, в современной монгольской глубинке хлопки ладонями до сих пор ассоциируются у пожилых людей с изгнанием духов, что является привилегией только лам, и вызывают у них порицание (Шинкарев 1981: 3). Другие звуковые орудия-обереги были металлическими. Это связано с общераспространенным представлением о том, что "бесов и духов можно обратить в бегство звоном металла..." (Фрэзер 1990: 486). У калмыков вплоть до конца XIX в. сохранялась традиция защиты рожениц грохотом всевозможных металлических предметов и громкими восклицаниями. В частности, у оренбургских калмыков мужу во время родов полагалось "стрелять из ружья над головой роженицы, в то время как родные шумели, что было сил, снаружи кибитки" (Бакаева, Гучинова 1992: 93). Интересно отметить сходную тенденцию у калмыков и народов Центральной Азии в развитии функций звуковых орудий-оберегов: от прикладной к эстетической⁷. В функции оберега выступали металлические подвески на воинском шлеме, бубенцы на мужском поясе, подвески на женских украшениях (на накосниках и серьгах, женском поясе). Замужняя женщина должна была носить спереди две косы, которые прятались в специально сшитые из материи черного цвета чехлы – накосники (калм. *шиверлыки*). К концу накосников подвешивались серебряные или медные, реже – золоченые подвески (калм. *токуг*, монг. *унжлага*, бурят. *боолто*). Об их функции оберега свидетельствует калмыцкая легенда, сообщенная Л.-Г.М. Цоргаевым: как-то раз женщина отправилась в степь собирать кизяк; там ее начал соблазнять дьявол; она смогла защититься, ударив того токугом, после чего искуситель исчез. Подвески к серьгам были круглой или ромбовидной формы, они украшались цветными камнями. К женскому поясу пришивались серебряные монеты, которые звенели при ходьбе и во время танца.

Кроме того, в защитных целях использовались музыкальные инструменты – разного рода идиофоны, причем калмыки отдавали предпочтение сделанным из меди и серебра. Одни из них – погремушки (калм. *хянкнюр* – звукоподражательное звону металла слово, кирг. *дилдирек*), привешиваемые на шею животным – коровам и овцам. На конское и верблюжье снаряжение прикрепляли бубенцы (калм. *ярка*), подвески,

многократно описанные в центральноазиатских эпических произведениях. Так, в калмыцком эпосе "Джангар" читаем о богатыре Хонгоре: "Подвесил к крупу коня / Сто восемь бубенцов, / Подвесил к шее его / Восемь бронзовых бубенцов" (Джангар 1990: 292). В киргизском эпосе "Манас" на пополах верблюдов "колокольчики (*жекесан*. – Г.Б.) звенели вовсю" (Манас 1990: 309), в ойратской былине "Дайни-Кюрюль" главный герой посреди груди своего коня "заставил звенеть в один голос пятьдесят два бронзовых колокольца" (Монголо-ойратский героический эпос 1923: 112). Особенное значение придавалось защитной функции бубенцов на конском снаряжении во время проведения свадебного обряда у монголов и калмыков. Этими идиофонами была увешана сбруя тщательно украшенной свадебной лошади (Галданова 1992: 79).

Наиболее распространенным инструментом, используемым в качестве оберега, являлся колокольчик (монг., бурят., калм. *хонх*; тувин. *конта*). Он помещался на архитектурных сооружениях и на дверях. В эпосе "Джангар" встречается описание необычных дверей дворца главного героя: "Нефрито-серебряные двери открыл – / Пять тысяч колокольчиков зазвенели, / Дверь закрыл – десять тысяч колокольчиков зазвенели" (Джангар 1990: 209). Древняя защитная функция колокольчиков сохранилась и в буддийском культе. Причем отмеченный идиофон, как и звуковое орудие токуг, оберегал только чистых душой людей⁸. Например, в одной из тибетских сказок повествуется о ведьме, которой от звона колокольчика становилось дурно. Дело в том, что ее сын – служитель культа – пытался обратиться к буддийской вере, чтобы спасти ее от ада. С этой целью он велел ей читать шестисложную мантру каждый раз, когда зазвенит колокольчик, привязанный к ступеньке крыльца или на дверной косяк. Однако усилия оказались напрасными (Тибетские сказки 1986: 45–46). Колокольчики привешивались к различным частям одежды священнослужителей при совершении определенных обрядов, а также детям. Магическую защиту осуществлял и гонг, что известно из монголо-ойратского эпоса: "...при ударах в грозный желтый барабан (точнее, бронзовый гонг – *карнг*. – Г.Б.) разбиваются в прах все черти" (Монголо-ойратский героический эпос 1923: 210). Аналогичное использование гонга встречалось в Китае, где его гудение "изо дня в день оглашает всю империю, в особенности летом, когда повышение смертности вызывает усиленную борьбу с дьяволами... Эта музыка имеет целью воспрепятствовать оспенным пустулам лопаться или вскрываться" (Фрэзер 1990: 497).

Помимо отдельных музыкальных инструментов магически-охранительной функцией обладало также громкое и пронзительное звучание храмового оркестра, создаваемое треском барабанов (*лу-кенкрг* – огромный барабан на подставке, *ик*-, *дунд*- и *баг-кенкрг* – большой, средний и малый барабаны с рукояткой, *дамару* – ручной барабанчик в форме песочных часов), звоном многочисленных идиофонов (*цанг* – тарелки, *дуударма* – ксилофон, *карнг* – гонг, *хонх* – колокольчик), ревом аэрофонов (*бюшкюр* – шалмей, *дунг* – раковинная труба, *бюря* – огромные длинные трубы, *чимгн-бюря* – труба из человеческого берцового кости). Оглушающий и угрожающий эффект, заключающийся в намеренном звучании инструментов вразлад в неблагозвучных регистрах, на предельной громкости, был направлен на отгон нечистой силы. Как заметил П. Смирнов, "чем более инструментов и чем резче диссонанс, тем выше ценится музыка, потому что она отгоняет злых духов от жилищ калмыков" (Смирнов 1879: 247). Самое яркое впечатление от игры храмового оркестра оставил А. Дюма в письме к сыну от 21 октября 1858 г., когда гостил у калмыцкого нойона Серебджаба Тюменя: "Этот милый князь... устроил нам в своей пагоде *Te Deum*, достоинство которого заключалось в его краткости. Еще пять минут – и я вернулся бы к тебе, лишенный одного из пяти чувств" (Моруа 1963: 344). Таким грохотом, например, отгоняли злого демона (тиб. Раху или Раху, монг. Арахо, калм. Араха), которого считали виновником лунных и солнечных затмений. Он, по мифологическим представлениям, проглатывал солнце и луну в отместку за то, что эти светила выдали его местонахождение богам: те хотели наказать Раху (Араху, Араха), выпившего священный напиток и осквернив-

шего сосуд. Считалось, что шум, производимый музыкальными инструментами, испугает демона и заставит его выпустить солнце и луну (Тимковский 1824: 372).

Магически-ритуальная функция звука играла также важную роль в традиционной музыкальной культуре калмыков и народов Центральной Азии, потому что шаманские и буддийские ритуалы не обходились без разного рода звучаний. Так, к шаманизму восходят обряды вызывания дождя, жертвоприношений воде, огню, приручения животных и др. Из них лучше всего была разработана практика звукового общения с животными, так как именно скотоводство являлось ведущим видом хозяйственной деятельности указанных народов. Эта практика представляла собой различные зовы и заклинания, подробно описанные в эпосах "Гэсэр", "Джангар", "Кобланды-батыр" в отношении к коню – главному спутнику кочевника. Громкие возгласы эпических богатырей, разрушающие все вокруг, повелительно воздействуют на животных, указывая им необходимое направление движения на водопой: "Тонким голосом он (Хан Хурмас. – Г.Б.) кричит, / Грубым голосом он кричит, / К черному морю скот пригоняет" (Гэсэр 1986: 36), во время угона Караманом и Кобланды табуна Кобикты: "Со свистом погналы они коней, / На скаку заворачивают косяк, / Зычным криком согнанный табун / Собрался в единую горсть" (Кобланды-батыр 1975: 287), а также Мингийаном – золотистых скакунов Тюрк Алтан-хана: "От крика того / Десять тысяч желто-пестрых коней, / Раскопав стоявших перед ними сто тысяч воинов, / В сторону восхода солнца бросились стремглав" (Джангар 1990: 283).

С далекой поры в семьях, ведущих традиционный образ жизни, сохранились индивидуально имитируемые зовы-обращения к скоту. Например, у калмыков "ха!" – это останавливающий окрик корове, "хаач!" – возглас, которым понукают коров и верблюдов. "Цоб!" – так погоняли запряженного в повозку быка, "надь!" – возглас, которым верблюда заставляют подняться, а "цог!" – лечь. "Чу!" – так всадник подстегивал своего коня. "Хош" – это обращение к овце, "божган" – к верблюжонку, "хоов-хоов-хоов" – к корове. В Монголии существует обращение "гуруй-гуруй" – предназначено для лошади, "зуу-зуу" – для козы, "оов-оов" – для коровы, "хоор-хоор" – для ячихи, "тоор-тоор" – для верблюдицы, "тойг-тойг" – для овцы (Оюунцэцэг 1990: 31); в Туве "тпро, тпро, тпрогай" – для овцы, "чу, чу, чу" – для козы, "оог, оог, оог" – для коровы (Аксенов 1964: 22). Дети часто призывали в степи животных и птиц, напевая специальные музыкальные формулы. Одна из них – "тогруна би" (досл. с калм. "танец журавлей"), основанная на повторении монотонной мелодии. В этом заклинании дети обращались к журавлям с формулами-приказаниями, которые те должны были выполнять, и дети верили, что их команды выполняются. Разновидностью таких зовов можно считать чмокание губами – легкий короткий свист ("шовшлгн") при понукании лошади. О его использовании, по сообщению Л.-Г.М. Цоргаева, говорится в калмыцкой легенде. Миитр-хан был захвачен в плен и сидел в крепости Астраханского кремля. Он упрямил охрану разрешить ему хотя бы сквозь решетку видеть своего коня. Пленник каждый день распиливал железные прутья и тренировал четвероногого друга мгновенно прибегать к башне на свист. Когда в решетке образовалось достаточной величины отверстие, Миитр-хан свистнул коню, прыгнул на него и ускакал домой. В Монголии этот способ звукового общения перерос в песню охотников "Шовширга" ("Зов свистом"), сопровождаемую игрой на цууре (разновидность флейты).

У калмыков, как и у других скотоводческих народов, существовали песни-заговоры, которые использовали в обряде приручения животных: овцы к ягненку ("Хён"), коровы к теленку ("Хоов"), верблюдицы к верблюжонку ("Божула"). Аналогичными песнями в Монголии являются: "Тойг", в которой овца призывается принять ягненка, "Шээг" – коза козленка, "Боожулай" – верблюдица верблюжонка. Этот обряд проводился в случае отказа матки от детеныша. Для предотвращения гибели молодняка у овцы (коровы, верблюдицы) состригали немного шерсти и давали понюхать ягненку (теленку, верблюжонку). После этого, жалобно напевая, можно было подвести детеныша к матке, чтобы она его покормила. Верблюдица являлась более капризным и

почитаемым животным у кочевников, поэтому обращение к ней сопровождалось игрой на музыкальных инструментах: в Калмыкии – на домбре, в Монголии – на товшуре (струнный щипковый инструмент) или лимбе (разновидность флейты). Признаком того, что она прониклась материнским чувством, являлись слезы на ее глазах, и тогда верблюдонка подносили к вымени. Верблюдица с верблюдонком уходила в степь, а в хотоне на радостях устраивали пир.

В буддийской традиции сильнейшее психоэмоциональное воздействие на человека оказывала очистительная присяга (*шахан*), которая проводилась у калмыков до второй половины XIX в. для подтверждения человеком своей невинности в случае отсутствия свидетелей, улики. Она могла быть доказана* по совершении определенных ритуальных действий. В специально сооруженной для проведения ритуала белой кибитке зажигалась лампада перед изображениями грозных богов – защитников веры (*докиштов*). На полу расстилалась облитая кровью шкура черной коровы. В правой стороне, над дверью, прикреплялась коровья голова с раскрытыми глазами, с вывалившимся в сторону языком. Напротив двери подвешивали человеческий череп, внизу ставилось заряженное ружье с взведенным курком. Принимающий делал перед кибиткой поклоны до земли, а затем вступал в нее. Громкая игра храмового оркестра, чтение гелюнгами (священнослужителями) низкими голосами молитв призваны были, с одной стороны, прогнать злых духов, старавшихся внушить человеку ложь, а с другой, и это главное – потрясти душу присягающего (*Нефедьев* 1834: 269–273). Говоря современным языком, оркестр выступал в роли своеобразного детектора лжи, грозным ревом устрашая человека и не давая ему возможности для обмана.

Итак, звуковой мир музыкально-религиозных традиций шаманизма и буддизма у калмыков и народов Центральной Азии охватывает широкий круг проявлений, связанных с символической (выражение самозвучащей музыкой рая будды Амидахи, Бумбы и чарующими звуками песен "Джангара" неземного, прекрасного начала), магически-охранительной (воздействие звуковыми орудиями, музыкальными инструментами и храмовым оркестром), магически-ритуальной (звуковое общение с животными и птицами, психологическое давление звуком в присяге "шахан") функциями.

Звуковые образы инструментов также важны в исследовании традиционной музыкальной культуры калмыков. В звуковом отношении инструментарий калмыков и народов Центральной Азии, подобно инструментарию других средневековых народов (*Сапонов* 1996: 62), делился на громогласный и тихозвучный. В первую группу входят аэро-, мембрано- и идиофоны, во вторую – хордофоны.

Мощные звучания громогласных инструментов, прекрасно слышимые на большом расстоянии, идеально соответствовали применению в открытом степном пространстве в сигнальной и психоэмоциональной функциях в быту, на охоте, в военных сражениях, в шаманском и буддийском культах. С глубокой древности сигнальными инструментами, сообщавшими о праздниках, перекочевке, ханских указах и других важных событиях, выступали трубы (калм. *бюря*, монг., бурят. *бурээ*, каз., кирг. *керней*, или *карнай*, калм. *дунг*, тув. *тун*, монг. *лабай*), барабаны (калм. *кенкрэг*, тув. *кенкирге*, монг., бурят. *хэнгэрэг*, каз. *дабыл*), гонг (калм. *карнг*, тув. *караангы*, монг., бурят. *харанга*). В калмыцком сказочном фольклоре для передачи призывов существовала типовая формула, в которой лишь заменялись названия инструментов: "Задули в большую раковину (ударили в большой барабан / гонг) – большой улус созвали, задули в малую раковину (ударили в малый барабан / гонг) – малый улус собрали" (*Хальмг туульс* 1968: 109; *Хальмг туульс* 1979: 66; *Медноволосая девушка* 1964: 73). Аналогичная формула используется в эпосе "Гэсэр": "В золотой бубен ударяет, / Сиверных людей призывает, / В серебряный бубен ударяет, / Южных людей созывает" (*Гэсэр* 1986: 115) и в тувинской легенде: "Затрубили в большие бурээ, созывая народ

* Если человек не поскользнулся на полу, не дрогнул от увиденных изображений и услышанных звуков, то он признавался невинным.

больших подданств хана, затрубили в малые бурээ, бушкууры, созывая народ малых подданств хана, оглашая ханский указ" (*Сузукей* 1989: 45). К охотничьим инструментам относились звукоподражающие реву марала трубы (бурят. *шеюшур*, ойрат. *абержа*, монг. *ухэр-бурээ*, каз. *бугышак*), к шаманским – бубны (монг. *хэсэ*, калм. *дулвс*, каз. *дангыра*), варганы (монг. *аман-хур*, калм. *тёмр-хур*, тув. *темир-*, *комыс-хур*, каз. *шанкобыз*), лютни (монг. *моринхур*).

Военные применяли различный инструментарий. В сигнальной функции чаще всего употреблялся барабан – самый почетный инструмент, которым могли обладать лишь знатные лица. Джамука, побратим и позже соперник Чингисхана, в подтверждение своей готовности к сражению сообщает: "Я уже зачехленное знамя свое распустил, зачехленный звонкий барабан ...приготовил" (Сокровенное сказание 1990: 54). О такой роли этого мембранофона свидетельствует и Марко Поло: "...пока не прозвучит накар (барабан. – Г.Б.) начальника, они (монголы. – Г.Б.) не начинают брани" (Поло 1955: 101). Кроме барабана-кенкрг сигнальными инструментами являлись раковины-дунг ("раковины калмыцкие и мунгальские ханы и знатные нойоны имеют в походах при войсках своих для дачи сигналов" *Бакунин* 1995: 142) и бюря (для построения войска и выхода воинов из строя). Громкое звучание множества разнообразных звуковых орудий и музыкальных инструментов создавало устрашающий психологический эффект, которым активно пользовались военные во всем центральноазиатском регионе. Марко Поло, описывая сражение двух монгольских армий, замечает, что когда они построились в боевом порядке и "оставалось только схватиться; слышались тут многие инструменты, многие трубы..." (Поло 1955: 101).

Для устрашения врага монголы также применяли особые свистящие стрелы, что зафиксировано в "Сокровенном сказании" (Джамука подарил Темуджину поющую стрелу, которую склеил из двух телячьих рогов и просверлил в ней отверстия – Сокровенное... 1990: 62), в эпосе "Джангар" (такой стрелой чужеземца, что "звенела, летя", был убит Дара-Сельденг-нойон – Жангр 1990: 259), в труде Рубрука "Путешествие в восточные страны" ("Мангу-хан приказал изготовить самый тугой лук, который едва могли натянуть два человека, и две стрелы, головки которых были серебряные и полные отверстий, так, что, когда их пускали, они свистели, как флейты" – *Рубрук* 1957: 144). У киргизов невероятный шум воинов и музыкального инструментария запечатлен в эпосе "Манас": "Подъехал богатырь, / Следом за ним всем скопом / Устремились девяностотысячные войска, / На низких нотах гудит карнай, / Издают резкие звуки сурнай, / Медные флейты свиристят, / Били в барабаны, шума, / Стоял гул, будто сдвинулась гора" (Манас 1990: 337). С распространением среди монгольских народов буддизма громогласные инструменты стали принадлежностью буддийского культа. С той поры они применялись только в религиозной практике: в призыве к молитве, в сопровождении службы, мистерии цам, шествий во время праздников Цаган Сар, Майдари и при встрече высокопоставленных лиц.

С незапамятных времен тихозвучный музыкальный инструментарий (*домбра*, *ятха* – струнно-щипковые хордофоны, *хуур*, *биивэ*, *икиль* – струнно-смычковые хордофоны) звучал в различных буддийских обрядах, где аналогично шаманскому бубну выполнял роль звукового средства общения с миром духов. Хуур употреблялся в древнейшем обряде поминования предков, проводимом обычно весной. При жертвоприношении он сопровождал исполнение протяжного и торжественного эпического песнопения ("Великая мелодия"), в котором старейшина, обращаясь к предкам, повествовал об истории рода с момента его возникновения до последних событий, происшедших с сородичами (*Викторова* 1980: 61–62). Домбра, икиль, ятха, хуур, биив аккомпанировали распеву эпических произведений, что также являлось сакральным актом. В нем взаимодействовали священный текст (вербальный и музыкальный), инструмент и музыкант – посредник между земным и потусторонним мирами. Таким образом, хордофоны с древности имели сакральное значение, но были связаны с внехрамовой традицией, потому что по буддийскому уставу их нельзя было использовать в службе. Па-

раллельно они употреблялись в быту, сопровождая песни и танцы. Тихозвучные инструменты звучали сольно или в ансамбле с громогласными.

Наряду с другой атрибутикой музыкальные инструменты являлись знаками власти. Громкие звучания, в первую очередь связанные с грохотом барабана и с ревом трубы, стали символами могущества и величия монгольских ханов. Об этом свидетельствует почтительное отношение к барабану, воспринятое от древних кочевников, которые приносили ему жертвы перед военными походами, дарили его в знак признания представителям других племен (Мэн-да бей-лу 1975: 77). Барабан, как повествует "Сокровенное сказание", вместе со знаменем и копьем – важнейшими военными и государственными атрибутами – должен был по приказу Чингисхана особенно тщательно охраняться стражей (Сокровенное... 1990: 173). В начале XVI в. его изображением украсили грамоту-карту тумэтского Алтан-хана, посланную минскому императору (История... 1954: 153). Символы светской и духовной власти феодалов – звучание черных и желтых бюря – неоднократно упоминаются в монголо-ойратском эпосе. Один из героев Кийтэн-Кекэ-Зеве "...затрубил в грозную черную трубу, подал знак своим подданным семи мест; затрубил он в желтую трубу и подал весть всем монашествующим. Собрал он своих подданных и дал приказ" (Монголо-ойратский героический эпос 1923: 109).

Тихозвучные хордофоны (ятха и хуур) также символизировали неземное и властное начало, поэтому они часто употреблялись с эпитетами "золотой", равнозначный понятию "ханский": "золотая ятха" (*алтн ятх*), "золотой хуур" (*алтн хуур*) и "благородный" (благородство помыслов сравнивается со звуками ятхи). В эпическом ойратском сказании "Дайни-Кюрюль" игра на ятхе главного героя, "сына волшебного старца, трехсот семидесяти лет, Далай-хана, который безраздельно владеет тремя мирами и миром этой подсолнечной", явилась знаком его божественного происхождения: "Тот, кто играет на гусях... это, наверно, человек, который станет буддой-бодисатвой" (Монголо-ойратский героический эпос 1923: 119–120). В "Алтан тобчи" повествуется, что Чингисхан рассердился на пропавшего с золотым хууром – символом счастья – придворного музыканта Аргасун-хуурчи. Он воспринял это исчезновение как потерю своего счастья и угрозу благополучию. Хуур, приносящий удачу, спасает жизнь музыканту, вдохновенная игра которого настолько пленила Чингисхана, что он отменил казнь Аргасун-хуурчи (Лубсан 1973: 201, 204–205). Там же, в прощальном плаче народа по Чингисхану, среди разных атрибутов ханской власти перечисляются тихозвучные и громогласные инструменты: "сигнальные бюря твои", "хууры и цууры твои" (Там же: 43).

Если звуковые образы громогласных инструментов связаны с необыкновенно мощными и устрашающими звучаниями и ассоциируются с громовыми раскатами⁹, с головами тигра и льва (гонг), марала и изюбра (рог), слона (труба), то звуковые образы тихозвучных инструментов возникают из сравнения их тембров со звучаниями, издаваемыми определенными птицами и животными.

Инструменты обладали разной магической силой. Громогласные потрясали и пугали своим звучанием. В "Сокровенном сказании" образно описывается страх героя Токтоа, вздрагивающего от топота ног, который он принимает за грохот барабана (Сокровенное... 1990: 53). Тихозвучные инструменты приводят всё окружающее в волнение и трепет. У калмыков чаще всего этому способствуют нежные мелодии ятхи. При звуках ятхи, на которой играл главный герой ойратской былины "Дайни-Кюрюль", "верблюд растрогался и заревел, растрогался конь и заржал, окрестный народ по юртам и аулам не мог вытерпеть и заплакал" (Монголо-ойратский героический эпос 1923: 119). В тувинской легенде о чадагане (сходный с ятхой инструмент) рассказывается, что его чарующие звуки разбудили материнское чувство у ханши, отказывавшейся кормить грудью своего сына (Сузукей 1989: 45–46).

Различие результатов воздействия инструментальных звучаний закономерно. "Ударный инструментализм" большинства громогласных инструментов, призванный

сигнализировать на больших расстояниях, разгонять злых духов, потрясать своим звучанием противников во время сражения, подтверждает предположение Б. Асафьева о том, что "в эстетике темброво-ритмических и темброво-тоновых отображений действительности человеческое сознание долгое время прибегало к различным формам намеренного сокрытия тембра человеческого голоса посредством его маскировки инструментальными тембрами, чуждыми живой интонации, оказывавшейся под запретом" (Асафьев 1963: 220). Так, в инструментарии буддийского культа акцентировалось внимание на пронзительных звучаниях и отсутствовали запрещенные уставом хордофоны.

Итак, звуковые образы музыкальных инструментов калмыков и народов Центральной Азии связаны с делением на громогласные и тихозвучные. Это определило различие их функционирования (громогласные использовались в качестве сигнальных в быту, в облавных охотах, в военных сражениях, в буддийском культе, тихозвучные – в добуддийских обрядах, на праздниках и свадьбах), магического воздействия (громогласные устрашают, тихозвучные умиротворяют), символики (тембры громогласных подражают буддийским мифологическим существам, в тембрах тихозвучных проявляется звуковой зооморфизм). Объединяющим началом выступает их принадлежность к атрибутам власти.

Таким образом, проведенное исследование показало богатство звукового мира калмыков и важность феномена звука в их музыкальной культуре. В этом убеждают множество функций звука, пронизывающих различные сферы жизни кочевника (символическая, коммуникативная, магико-охранительная, магико-ритуальная, отражение пространственно-временных и эстетических воззрений), разработанность вследствие тесной связи кочевников с окружающим космосом терминологии звуковых явлений, создание звукового каталога, в котором преобладают звукоподражания явлениям природы, птицам, животным, человеческому организму, разнообразие звуковых образов музыкального инструментария.

Примечания

¹ Примечательно в этом отношении название повести калмыцкого писателя "Дорога в один дун" (Манджиев 1988).

² Они пока рассмотрены на материале народов Юго-Восточной Азии (см.: Алпатова 1995, Сонхи 1997).

³ Мани (тибет. *ом мани падме хум* – "да будет благославлен рожденный в лотосе") – молитвенное благопожелание в честь Будды.

⁴ Далай Дамба, Галбар-Зандан, Замба – разновидности мирового волшебного дерева, заимствованные из буддийской мифологии. Дара-Эке – милосердное божество женского рода, Шидди – волшебство, заклинание, Ганджур – собрание буддийских канонических текстов в 108 томах, авторство которых приписывается Будде Шакьямуни, Данджур – собрание разнообразных сочинений в 225 томах, считающихся комментариями к проповедям Будды.

⁵ См. их изображения в левом верхнем углу танки "Встреча умершего праведника на пути в Чистую землю Буддой Амитабхой и двумя бодхисатвами" (Государственный Эрмитаж 1991: 152).

⁶ В одной калмыцкой легенде рассказывается о том, как попавший в бурю старик-рыболов благодаря страстному чтению стихов "Джангара" укротил стихию (Монраев 1985).

⁷ Многие женские украшения у народов Средней Азии, Индии (особенно те, что надевают на свадьбу, в период беременности, кормления ребенка грудью) выполняют также роль амулета (Жуковская 1993: 18). Недаром в бурятской сказке "Девушка Хонхинур" (*хонхинур* – погремушка) хитрая лиса зарилась на 27 любимых погремушек героини, не только украшавших, но и защищавших ее, однако так и не смогла завладеть ими (Бурятские... 1990: 369–371).

⁸ В эпосе "Джангар" мудрец Алтан-Чэджи сообщает, что богатыря Хонгора, у которого в груди застряла стрела, может спасти прикосновение к стреле токуга (подвеска к женским косам) женщины, что ни разу не солгала (Жангр 1990: 343).

⁹ Об этом говорится в монгольской легенде: "Паука, зимующего под юртой, а иногда в ухе человека, можно обмануть, если под войлок брызнуть водой и бить в барабан. Паук подумает, что наступило лето, и выползет из своего гнезда" (Смирнов 1971: 77).

Источники и литература

АВ СПб. – Архив востоковедов Санкт-Петербургского филиала Ин-та востоковедения РАН. Ф. 44. Оп. 1.

Аксенов 1964 – Аксенов А. Тувинская народная музыка. М., 1964.

Алпатова 1995 – Алпатова А. Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии (к проблеме диалога традиционных культур в период древности и средневековья). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995.

Архив КИГИ РАН – Бергманн Б. Легенда о джангарчи. 1804 г. / Пер. с нем. Т. Емельяненко // Архив Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. Ф. 5. Оп. 2.

Асафьев 1963 – Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. Л., 1963.

Бакаева, Гучинова 1992 – Бакаева Э., Гучинова Э. Магия в обрядах родинного ритуала калмыков // Традиционная обрядность монгольских народов / Отв. ред. К.М. Герасимова. Новосибирск, 1992.

Бакунин 1995 – Бакунин В. Описание калмыцких народов, а особливо из них торгоутского, и поступков их ханов и владельцев: Соч. 1761 г. Элиста, 1995.

Бурятские... 1990 – Бурятские народные сказки / Сост., авт. коммент. Б. Дугарова. М., 1990.

Викторова 1980 – Викторова Л. Монголы. Происхождение народа и истоки культуры. М., 1980.

Волшебный мертвец 1958 – Волшебный мертвец. Монголо-ойратские сказки. М., 1958.

Галданова 1992 – Галданова Г. Семантика архаических элементов свадьбы у тюрко-монголов // Традиционная обрядность монгольских народов / Отв. ред. К.М. Герасимова. Новосибирск, 1992.

Гэсэр 1986 – Гэсэр: Бурятский народный героический эпос: В 2-х т. / Пер. В. Солоухина. Т. 1. Улан-Удэ, 1986.

Джангар 1990 – Джангар: Калмыцкий героический эпос. На калм. и рус. яз. М., 1990.

Евреинов 1852 – Евреинов А. Пир у владетельного калмыцкого князя Сербеджаба Тюмень Джиргалова // Современник. 1852. № 10. С. 132–141.

Жангр 1990 – Жангр: Хальмыг баатрлг эпос. 2 боть. Элст, 1990 (на калм. яз.).

Жуковская 1988 – Жуковская Н. Категории и символика традиционной культуры монголов. М., 1988.

Жуковская 1993 – Жуковская Н. Амулет // Религиозные верования: Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 5. М., 1993. С. 17–19.

Зерцало мудрости 1895 – Зерцало мудрости, которое рассказав о происхождении царства Сукавади, ясно представит достоинство этого святого царства / Пер. с монг. И. Подгорбунского // Изв. Восточно-Сибирского отд. ИРГО. Т. 26. Иркутск, 1895.

История... 1954 – История Монгольской Народной Республики. М., 1954.

Калмыцкие сказки 1962 – Калмыцкие сказки / Пер. с калм. М., 1962.

Каратыгина 1986 – Каратыгина М. Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на морин-хуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки / Отв. ред. Т. Цытович. М., 1986. С. 61–82.

Каратыгина 1990 – Каратыгина М. Особенности развития музыкальных жанров кхайала, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной, Центральной и Северной Америки. Дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1990.

Кобланды-батыр 1975 – Кобланды-батыр: Казахский героический эпос. М., 1975.

Козин 1998 – Козин С. Джангариада: Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод его торгоутской версии. Элиста, 1998.

Котвич 1958 – Котвич В. Джангариада и джангарчи // Филология и история монгольских народов. Памяти Б. Владимировца. М., 1958. С. 196–199.

Котвич 1971 – Котвич В. Калмыцкие загадки и пословицы. Элиста, 1971.

Лубсан 1973 – Лубсан Данзан. Алтан тобчи ("Золотое сказание") / Пер. с монг., введ., коммент. и прилож. Н. Шастиной. М., 1973.

Манас 1990 – Манас: Киргизский героический эпос. М., 1990.

Манджиев 1988 – Манджиев О. Дорога в один дун. Элиста, 1988.

- Манджикова* 1983 – *Манджикова Б.* Изобразительные слова в современном калмыцком языке. Автореф. ... дис. канд. филол. наук. Элиста, 1983.
- Медноволосая девушка 1964 – Медноволосая девушка. Калмыцкие народные сказки / Пер., сост. и примеч. М. Ватагина. М., 1964.
- Монголо-ойратский героический эпос 1923 – Монголо-ойратский героический эпос / Пер., предисл. Б. Владимирцова. Пг., 1923.
- Монраев* 1985 – *Монраев М.* Жангрин тускар домг // Хальмг Унн. 1985. апрелин 2 (на калм. яз.).
- Моруа* 1963 – *Моруа А.* Три Дюма. М., 1963.
- Мэн-да бэй-лу 1975 – Мэн-да бэй-лу ("Полное описание монголо-татар"). Факсимиле ксилографа / Пер. с кит., введ., коммент. и прилож. Н. Мункуева. М., 1975.
- Нефедьев* 1834 – *Нефедьев Н.* Подробные сведения о волжских калмыках, собранные на месте. СПб., 1834.
- Оюунцэцэг* 1990 – *Оюунцэцэг Д.* Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын-дуу. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990.
- Позднеев* 1887 – *Позднеев А.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в связи с отношениями сего последнего к народу. СПб., 1887.
- Поло* 1955 – Книга Марко Поло / Пер. старофр. текста И. Минаева, ред. и вступ. ст. И. Магидовича. М., 1955.
- Потехин* 1862 – *Потехин Н.* Отрывки из путешествия по Волге // Северная пчела. № 80. 1862. С. 517–518.
- Пясецкий* 1880 – *Пясецкий П.* Путешествие по Китаю в 1874–1875 годах через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай. Т. 1. СПб., 1880.
- Рубрук* 1957 – *Рубрук Г.* Путешествие в восточные страны // Путешествие в восточные страны Плано Карпини и Рубрука / Ред., вступ. ст. и примеч. Н. Шастиной. М., 1957.
- Сапонов* 1996 – *Сапонов М.* Менестрели: очерки музыкальной культуры западного средневековья. М., 1996.
- Смирнов* 1879 – *Смирнов П.* Несколько слов о хурулах, богослужении и праздниках, отправляемых калмыками, живущими в Астраханской губернии // Астраханские епархиальные ведомости. 1879. № 15. С. 244–248.
- Смирнов* 1971 – *Смирнов Б.* Монгольская народная музыка. М., 1971.
- Сокровенное... 1990 – Сокровенное сказание монголов: Анонимная монгольская хроника 1240 года. На старомонгольском, калмыцком, русском и бурятском языках / Пер. на современный русский, калмыцкий и бурятский языки П. Дарваева и Г. Чимитова. Элиста, 1990.
- Сопхи* 1997 – *Сопхи Х.* К проблеме звука в кхмерской музыке. М., 1997.
- Сузукей* 1989 – *Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
- Тибетские сказки 1986 – Тибетские сказки из собрания Норбу Чопела. М., 1986.
- Тимковский* 1824 – *Тимковский Е.* Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах. Ч. 3: Взгляд на Монголию. СПб., 1824.
- Фрэзер* 1990 – *Фрэзер Д.* Фольклор в Ветхом Завете. М., 1990.
- Хальмг туульс 1968 – Хальмг туульс. 2 боть. Элст, 1968 (на калм. яз.).
- Хальмг туульс 1979 – Хальмг туульс. Элст, 1979 (на калм. яз.).
- Хорло* 1989 – *Хорло П.* Народная песенная поэзия монголов. Проблема жанрового состава. М., 1989.
- Шинкарев* 1981 – *Шинкарев Л.* Монголы: традиции, реальность, надежды. М., 1981.
- Эрмитаж 1991 – Государственный Эрмитаж: Альбом. М., 1991.

G.Y. Badmaeva. The Sound World of the Kalmyk Traditional Culture

The article is an inquiry into the world of sound in the Kalmyk traditional culture. The author discusses a number of issues, such as sound in nomad cultures, sound in musical-religious traditions, sound images of music instruments, and others. She attempts to analyze these issues in a broader context of Central Asian cultural traditions, as the shaping of the Kalmyk culture was closely tied to those traditions. By examining the various ways in which sound images manifest themselves in nomad cultures – from the sounding of the Earth and the human body to the sounding of human voices and music instruments – the author analyzes the symbolism, functions, and aesthetic load of sounds in the Kalmyk culture.