

Л.С. Дампилова

ШАМАНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ БУРЯТ

Поэтика
и символика



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Сибирское отделение
Институт монголоведения, буддологии
и тибетологии





ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

СЕРИЯ
ОСНОВАНА
в 1969 г.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*С.Ю.Неклюдов (председатель),
С.М.Аникеева,
Е.С.Новик,
Б.Л.Рифтин,
О.Б.Христофорова*

Л.С. Дампилова

ШАМАНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ БУРЯТ

Поэтика
и символика

*2-е издание,
исправленное и дополненное*

Москва
Издательская фирма
«Восточная литература»
2012

УДК 821.0:398
ББК 82.3Бур
Д16

Ответственный редактор
д. филол. н. *С.С. Бардаханова*

Рецензенты
д. и. н. *Н.Б. Дашиева*
д. филол. н. *Е.Н. Кузьмина*
к. филол. н. *Б.-Х.Б. Цыбикова*

Дампилова Л.С.

Шаманские песнопения бурят : символика и поэтика / Л.С. Дампилова ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Вост. лит., 2012. — 263 с. — ISBN 978-5-02-036524-7 (в пер.)

Книга посвящена семантико-герменевтическому и сравнительно-типологическому анализу поэтики и знаковой системы шаманских песнопений бурят. Шаманские песнопения рассматриваются в ней в широком культурологическом контексте Центрально-Азиатского региона как часть этнографического описания обряда и как материал устной словесности, подлежащий филологическому анализу. Положения и выводы монографии создают основу для дальнейших исследований феномена сакрального и проблемы символа в фольклоре.

© Дампилова Л.С., 2005
© Дампилова Л.С., 2012, с изменениями
© Редакционно-издательское оформление.
Издательская фирма «Восточная литература»,
2012

ISBN 978-5-02-036524-7

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Издательской фирмой «Восточная литература» РАН с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока.

Одной из таких работ является монография Л.С. Дампиловой, посвященная сравнительно-типологическому анализу поэзии и знаковой системы шаманских песнопений бурят.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В.Я. Пропп. Морфология сказки. 2-е изд. 1969.

Г.Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б.Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е.А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошину. Традиционные формулы сказки. 1974.

П.А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). Сост. Е.М. Мелетинский и С.Ю. Неклюдов. 1975.

Е.С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С.Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976; 2-е изд., 1995; 3-е изд., 2000; 4-е изд., 2006.

В.Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е.Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г.Л. Пермяков. 1978.

О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978; 2-е изд., испр. и доп., 1999.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е.М. Мелетинского. 1978.

Б.Л. Рифтин. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

С.Л. Невелева. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е.М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.

Б.Н. Путилов. Миф-обряд-песня Новой Гвинеи. 1980.

М.И. Никитина. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.

В. Тэрнер. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.

М. Герхардт. Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.

Е.С. Новик. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984; 2-е изд., испр. и доп., 2004.

С.Ю. Неклюдов. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.

Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л. Пермяков. 1984.

Е.С. Котляр. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.

Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М. Мелетинский и С.Ю. Неклюдов. 1985.

Ж. Дюмезиль. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.

Ф.Б. Кёйтер. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.

Н.А. Спешнев. Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.

Е.А. Костюхин. Типы и формы животного эпоса. 1987.

Я.Э. Голосовкер. Логика мифа. 1987.

Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сост. Л.Ш. Рожанский. 1988.

Г.Л. Пермяков. Основы структурной паремиологии. Сост. Г.Л. Капчиц. 1988.

А.М. Дубянский. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.

И.М. Дьяконов. Архаические мифы Востока и Запада. 1990.

Г.А. Ткаченко. Космос, музыка и ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуныцю». 1990.

П.Д. Сахаров. Мифологические повествования в санскритских пуранах. 1991.

Н.Р. Лидова. Драма и ритуал в древней Индии. 1992.

Историко-этнографические исследования по фольклору. Сб. статей памяти С.А. Токарева (1899–1985). Сост. В.Я. Петрухин. 1994.

Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г.Л. Пермякова. Сост. Т.Н. Свешникова. 1994.

Л.М. Ермакова. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. 1995.

А.Б. Лорд. Сказитель. Пер. с англ. 1995.

М.Э. Матье. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. Сост. А.О. Большаков. 1996.

Б.Н. Путилов. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. 1997.

Алан Дандес. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Сборник статей. Пер. с англ. 2003.

Е.М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. 2-е изд., испр. 2004.

Шарль Маламуд. Испечь мир. Ритуал и мысль в древней Индии. 2005.

Карл Райхл. Тюркский эпос. Традиции, формы, поэтическая структура. Пер. с англ. 2008.

Е.С. Котляр. Указатель африканских мифологических сюжетов и мотивов. 2009.

Введение

Шаманская поэзия как оригинальное явление в фольклорном наследии бурят тесно связана со всеми жанрами устного народного творчества. В то же время как вербальная часть обряда она насыщена образами и символами ритуальной мифологии. Наиболее отчетливо и последовательно преобразование некоей реальности в ритуал, полный символического значения, совершается именно с участием текстов [Путилов, 2003, с. 110]. В культовой практике они представлены в стихотворной форме в виде гимнов, заклинаний, призываний, клятвенных текстов, развернутых песнопений о духах (*заянах*).

Ритуально-обрядовая поэзия как символическое воспроизведение и обобщение общественного опыта, отраженного в коллективных представлениях, сохранивших устойчивый набор социокультурных доминант, представляет несомненный научный интерес. Специфической чертой шаманской поэзии является высокая семиотичность, вследствие чего ее знаковая система отражает особенности мифологического типа сознания бурят и выступает как основа их фольклорного мышления. В коллективных представлениях большое значение имеют пространственные концепции и формы их символической репрезентации, дающие возможность выявить специфику функционирования традиционной культуры, в том числе и этнических стереотипов. Символическая структура культовых поэтических текстов при доминировании магических функций имеет и эстетическое значение. Признаками эстетической структуры песнопений являются художественные вариации, метафоры, сравнения, олицетворения, присущие другим жанрам фольклора, а также логически необъяснимые сочетания звуков и образов, характерные только для шаманских песнопений.

Шаманские песнопения бурят, передававшиеся из поколения в поколение как сакральный текст без изменений, сохранили в себе наиболее древние образцы языка, мифологические архетипы и поэтические традиции народа. Данные обстоятельства обуславливают особую значимость культовых поэтических текстов в выявлении символиче-

ских закономерностей формирования и специфики бытования бурятского фольклора.

Символические аспекты шаманской поэзии в бурятоведении достаточно разносторонне освещались в исследованиях историко-этнографического характера. Между тем система символов шаманских песнопений, являясь неотъемлемой частью устного народного творчества, еще не становилась объектом изучения в собственно фольклористике со стороны как описательной, так и теоретической и исторической. Актуальными являются научная систематизация обширного шаманского поэтического материала бурят, их жанровая классификация, выявление особенностей стихосложения и поэтики, закономерностей их функционирования и механизма действия в ритуально-обрядовых формах традиционной культуры народа. В нашей работе основное внимание сосредоточено на осмыслении закономерностей фольклорной традиции в культовых песнопениях, а также на раскрытии особенностей народно-поэтической символики в шаманских поэтических текстах.

Исследовательский интерес представляет и преемственность символической системы образов культовой поэзии в художественном мире современных бурятских поэтов. Характерная для современного эстетического сознания предельная условность в сочетании со сложным принципом целостности восходит к мифопоэтическим архетипам. Все вышеизложенное обусловило актуальность нашей темы, целью которой является исследование системы символов и поэтики шаманской поэзии бурят как текста традиционной культуры. В работе рассмотрены язык, стихосложение, поэтическая образность, основные мотивы шаманских песнопений; выявлены внутренние закономерности построения текста, структура и композиционная организация песнопений. Также прослежены истоки формирования и генезис архетипов в отдельных жанрах; через герменевтику шаманских обрядов выявлена семантика системы символов в культовой поэзии бурят; изучена роль символа в развитии сюжета песнопений. По ходу анализа текстов раскрыто взаимовлияние шаманских и эпических поэтических традиций; по возможности переведены на язык современных реалий архаичная символика формульных выражений в шаманских песнопениях.

Методологическими принципами исследования являются методы семантико-герменевтического и сравнительно-типологического анализа. Семантико-герменевтический метод как универсальный прин-

цип интерпретации фольклорных памятников позволяет нам создать единую систему значений текстов в парадигме многочисленных интерпретаций.

Сравнительно-типологический анализ с его методикой моделирования типовых образов, мотивов и сюжетов дает возможность обобщить материал путем сведения к образам-символам и образам-мифам. Архетипы как символы лежат в основе мифологических структур, потому отдельные образы-символы рассматриваются нами в мифах-символах, в которых, естественно, присутствуют образы-символы. Для восстановления исходных «архетипов» мифологических символов в работе используется сравнительно-генетический метод. Несомненно новым представляется компаративистский анализ вербального и визуального материала (*онгоны*, писаницы, петроглифы). Также немаловажное значение в нашем исследовании имеет контекстное и интертекстуальное описание обрядово-ритуальных материалов, опирающееся на современные достижения структурно-семиотического метода.

Теоретической базой работы стали труды таких отечественных исследователей по мифологии, культурологии, фольклористике, археологии и этнографии, как А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг, М.И. Стеблин-Каменский, В.Я. Пропп, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский, В.М. Жирмунский, Б.Н. Путилов, С.А. Токарев, В.М. Гацак, Е.С. Новик, Э.М. Померанцева и др.

Важными для изучения шаманской поэзии явились труды по востоковедению и этнографии сибирских народов Д. Банзарова, Б.Я. Владимирцова, А.М. Позднеева, Н.Н. Поппе, Б.Э. Петри, Ц.Ж. Жамцарано, М.Н. Хангалова, Г.Д. Санжеева, С.Ю. Неклюдова, И.А. Манжигеева, Г.Р. Галдановой, К.М. Герасимовой, Т.М. Михайлова, Д.С. Дугарова, Т.Д. Скрынниковой, Н.Б. Дашиевой и др. Также привлечены работы по фольклору и литературоведению А.М. Хамгашалова, А.И. Уланова, Н.О. Шаракшиновой, А.Б. Соктоева, Г.О. Туденова, Ц.-А.Н. Дугарнимаева, М.И. Тулохонова, С.Ш. Чагдурова, С.С. Бардахановой и др.

Шаманская поэзия с точки зрения поэтики в отечественном монголоведении почти не изучена. Один из первых исследователей шаманских текстов — А.М. Позднеев находит, что в шаманских призываниях молящиеся, не заботясь о своем духовном существе, озабочены только просьбами о здоровье, долголетию, продолжении потомства

и обилии скота [Позднеев, 1880, с. 279]. Ученым предприняты первые попытки анализа поэтики шаманских текстов, где подчеркивается однообразие содержания «ворожебных песен», вызванное их назначением. Также автор отмечает «правильную постановку рифм, еще и с соблюдением некоторого размера, что способствует гладкости их стиха» [Позднеев, 1880, с. 288]. В первые годы советской власти П.Н. Дамбинов (Солбонэ Туя) в уникальной на сегодняшний день статье «О бурят-монгольском эпосе и шаманской поэзии» сетует, что «изучения бурят-монгольского шаманизма с точки зрения художественной ценности до сих пор не было и нет». Особо отмечая дар шаманов как поэтов, он пишет: «...сколько чувств и переживаний, как мастерски, порою тонко музыкально — в начале и конце строки — срифмованы стихи!» [Дамбинов, 1923, с. 247–248]. В работе Г.Д. Санжеева «Weltanschauung und Schamanismus der Alaren-burjaten» отмечены особенности шаманских песнопений как музыкально интонированных текстов [Sandschejew, 1928].

Д. Банзаров, анализируя «Книгу о молитве и жертвоприношении звездам и богам», подчеркивает, что «трудный язык и простой склад стиха доказывают народное ее происхождение» [Банзаров, 1955, с. 50]. Утверждение Г.И. Михайлова, что «даже бесспорно шаманистское произведение связано с произведением устного народного поэтического творчества», не подлежит сомнению [Михайлов Г., 1969, с. 285]. По его мнению, «литературоведа в произведениях шаманистской поэзии может заинтересовать связь и зависимость ее от устного народного поэтического творчества» [Михайлов Г., 1969, с. 288]. Монголоеды, изучавшие шаманские тексты в советский период, по велению времени утверждали, что ничего оригинального в их поэтике нет. Академик Ц. Дамдинсүрэн считает, что шаманская поэзия может служить «пособием при изучении древнего состояния поэтического творчества монголов» [Дамдинсүрэн, 1957, с. 114]. Изложенные выше мнения дополняет предположение бурятского ученого Г.О. Туденова о том, что в трафаретных вставках (*сэг даралга, түүрээлгэ*) улигеров видны следы богатой традиции прошлого, возможно остатки культовой поэзии [Туденов, 1958, с. 42]. Таким образом, в фольклористике существуют разрозненные мнения о принадлежности шаманской поэзии к устному народному творчеству.

За основу в работе приняты исследования по теории мифа и символа отечественных и зарубежных ученых: А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, В. Тэрне-

ра, Э. Кассирера, Дж. Фрезера, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, С. Лангер, М. Элиаде, В. Хайсига, Л. Леринца, К. Сагастера.

В исследованиях А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Э. Кассирера, С. Лангер, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, В. Тэрнера и др. выявлены особенности и взаимосвязь мифов и символов, мифов и тропов, символов и тропов в исторической поэтике. А.А. Потебня, А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг, А.Ф. Лосев настаивают на принципиальном отличии мифологической образности от поэтической (метафорической) в фольклоре. А.А. Потебня считал, что помимо параллелизма символ-приложение (типа «конь-сокол») и сравнение, выраженное творительным падежом, имеют именно мифологическую, а не поэтическую семантику.

А.Н. Веселовский, утверждая, что символ по своему генезису принадлежит синкретическому типу образа и этим принципиально отличается от позднейших тропов, приходит к выводу, что поэтический символ становится поэтической метафорой [Веселовский, 1940, с. 54]. Фольклорная метафора весьма специфична и далека от современной, ранняя метафора возникла из символа, являющегося формой одночленного параллелизма. Генетическая связь с параллелизмом и воплощенным в нем народным преданием отличает «символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм» [Веселовский, 1940, с. 171–181]. По этому вопросу Е.А. Тудоровская уточняет, что присоединить к символу его параллельное объяснение, назвать скрываемый за символом предмет было бы невозможно. Символ затем и создавался, чтобы скрыть его разъяснение, не произносить его истинного значения вслух [Тудоровская, 1974, с. 85].

В статье «Миф и символ» А.Н. Веселовский рассматривает взаимосвязи мифа и символа, взаимодействия мифа, символа и аллегории, закономерности возникновения и трансформации символики как формы художественного сознания. Символом он называет «тот из атрибутов мифической личности, в котором при форме, заимствованной из мира вещественного (животной или растительной), наиболее сосредоточилась и всего определеннее высказалась ее сущность, весь смысл ее деятельности». Имея в виду, что «всякий миф есть символ», но «не всякий символ есть миф», А.Н. Веселовский пишет: «Чем древнее символ, тем интенсивнее это сосредоточение, тем чаще явля-

ется вместо личности бога отражающий эту личность атрибут» [Веселовский, 1979, с. 187].

Как считает О.М. Фрейденберг, в родовом обществе символика еще нет, элементы религиозной иносказательности не нужно представлять себе в виде символизма позднейших религий. Собственно символика рождается в средние века. Первоначальный, самый примитивный символизм было бы точнее называть аллегоризацией, если бы в аллегории не было столько оттенков личной сознательной умственности [Фрейденберг, 1978, с. 122–123]. По ходу анализа текстов автор выявляет элементы наивной символизации в античных мифах. По мнению Н.В. Брагинской, О.М. Фрейденберг отрицает не всякую попытку говорить о символе в античности, но склонность к модернизации древних текстов, к нагружению их образов смысловым богатством, накопленным за века, истекшие с тех времен, против приписывания античному автору сознательной символизации [Брагинская, см.: Фрейденберг, 1978, с. 553]. О.М. Фрейденберг принадлежит открытие, касающееся специфики ранних форм тропа: на определенной стадии своего развития тропы как художественный язык еще не обрели самостоятельности и были не иносказанием в современном смысле, а «иным сказанием» той же мифологической семантики, на котором зиждется параллелизм.

Универсальным является факт тождественных или сходных символов в разных традициях, потому немаловажны для нашего исследования труды по символике античной мифологии. В фундаментальном исследовании А.Ф. Лосева «Проблемы символа и реалистическое искусство» выявляются общая структурно-семантическая характеристика символа, символ и соседние с ним структурно-семантические категории. Устанавливая различия между символом и эмблемой, между символом и метафорой, автор приходит к выводу, что если символ не есть метафора, то он не есть также метонимия и синекдоха, и вообще он не есть троп [Лосев, 1976, с. 142–144, 156]. Также важным для нашего исследования является мнение С.С. Аверинцева: «Принципиальное отличие символа от аллегории состоит в том, что смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно „вложить“ в образ и затем извлечь из него» [Аверинцев, 2001, с. 975–976].

При определении символа выделяется переносное значение как его отличительная особенность. Символу «присуще метафорическое на-

чало, содержащееся и в поэтических тропах, но в символе оно обогащено глубоким замыслом. Многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия» [Квятковский, 1966, с. 263]. Как утверждает С.Н. Бройтман, «некомпаративные символические соответствия во времени развертывания текста следуют за тропами, но именно они семантически первичны, ибо без них тропы не могут быть прочитаны адекватно. Тропы подготавливают символ и создают возможность вспомнить его» [Бройтман, 2001, с. 94]. Но также существует мнение, что символическое и метафорическое в фольклоре разграничить нелегко, потому что один образ в зависимости от контекста выступает то символом, то метафорой. Символ общеизвестен, а метафора окказиональна и менее употребима, но, по мнению А.Т. Хроленко, настоятельной необходимости в строгом разграничении их нет [Хроленко, 1979, с. 150]. Согласно Е.А. Тудоровской, символ возникает как подставное слово, которое должно быть непонятным для враждебных сил, но общепонятным для заинтересованных членов рода. Общепринятость и переносный смысл — вот главные черты символа в народной поэзии [Тудоровская, 1974, с. 85].

Таким образом, выводы исследователей синкретических форм образности и тропа в исторической поэтике неоднозначны. Метафора синкретического периода, параллельные конструкции, символы, по А.Н. Веселовскому, взаимосвязаны. Как полагает О.М. Фрейденберг, древняя поэтика метафорична, существуют только элементы наивного символа, которые не надо путать с современными символами. По этому же поводу, подчеркивая принципиальное отличие мифа от метафоры, Ю.М. Лотман утверждает, что в мифологическом тексте метафора как таковая невозможна [Лотман, 2000, с. 505]. В ходе анализа мы учитываем функции архаической метафоры, особенностью которой является взаимообратимая связь. По мнению О.А. Седаковой, «в такой метафоре существенно иерархическое равенство связанных между собой вещей, понять одну из них как „символ“, „знак“ или „эмблему“ другой было бы принципиальным искажением смысла этой связи» [Седакова, 2004, с. 142].

Мифология рассматривается Э. Кассирером как автономная символическая форма культуры, отмеченная особой модальностью, особым способом символической объективизации чувственных данных, эмоций. Мифология предстает как замкнутая символическая система, объединенная и характером функционирования, и способом моделирова-

ния окружающего мира [Мелетинский, 2000, с. 45–48]. По мнению М.И. Стеблин-Каменского, миф, толкуемый символически у Кассирера, утрачивает то, что делает миф мифом, — осознание его содержания как полностью объективной реальности. Более последовательно толкует отношение символа и мифа В. Вундт: миф и символ — это начало и конец религиозного развития, ибо пока миф жив, он — действительность, а не символ религиозной идеи [Стеблин-Каменский, 1976, с. 9–10].

Особую ценность для современных структуралистов представляет теория мифа Э. Кассирера. Следуя Кассиреру, структуралисты рассматривают миф как цельную замкнутую символическую систему, моделирующую окружающий мир посредством бинарных оппозиций. По мнению крупнейшего французского специалиста по современной структурной поэтике, риторике и нарратологии Ж. Женетта, структуральная критика может трактовать удаленные во времени и пространстве тексты как антропологический материал, рассматривать в массовом количестве и изучать в их рекуррентных функциях, следуя путем, который проложили В.Я. Пропп и А.П. Скафтымов. Итак, герменевтическая критика будет говорить на языке подхвата смысла, а структурная критика — на языке дистанцированного слова и интеллектуальной реконструкции [Женетт, 1998, с. 170–173]. В нашей работе, опираясь на положение о том, что «миф — это цельная замкнутая символическая структура», мы подвергаем анализу шаманский материал на языке подхвата смысла с использованием языка интеллектуальной реконструкции.

Для нашего исследования немаловажное значение имеет эстетическая философия ведущего американского представителя семантической концепции искусства Сьюзен Лангер. В работе «Философия в новом ключе» автор представляет «новым ключом» идею о символическом характере познавательной деятельности. Продолжая концепцию Кассирера о «философии символических форм», Лангер из утверждения о том, что «человек — символическое существо», конструирует мир с помощью символических форм. Автор посвятила специальную главу обоснованию тезиса, в соответствии с которым среди всевозможных потребностей основной является потребность в символизации. Продуктами ее стали язык, миф, ритуал и другие семиотические средства культуры. Отмечая, что «материалом мифа является уже знакомая символика мечтаний и снов», она определяет, что миф создан «главным образом для понимания реального мира»

[Лангер, 2000, с. 159–160]. Особо в нашей работе учитывается ее идея, что символизация — средство проявления в человеке его социальной сути и одновременно средство контроля над биологическими аспектами жизнедеятельности, поскольку именно она обеспечила человеку его особый статус.

Чрезвычайно плодотворным источником для выявления символа в ритуале стала работа английского этнографа, социолога и фольклориста В. Тэрнера о функционировании мифов, символов и ритуалов. В. Тэрнер в книге «Символ и ритуал» предлагает взглянуть на структуру ритуала с символической точки зрения. Ритуал представляет собой собрание символов, а символ — «мельчайшую единицу ритуала, сохраняющую специфические особенности ритуального поведения». Также представляют несомненный интерес выводы автора о трех способах символической референции: явный смысл, полностью осознаваемый исполнителями; латентный смысл, находящийся на грани сознания субъекта, но способный быть полностью осознанным; скрытый смысл, полностью бессознательный и относящийся к инфантильному опыту. Шаманским текстам присущи все три способа символической референции, и в данной работе мы попытались расшифровать латентные, скрытые смыслы текстов.

В нашем исследовании учитываются семантические параметры символа, выделяемые В. Тэрнером: экзегетический, операционный, позиционный. В экзегетическом параметре истолкования значений были получены Тэрнером от исполнителей ритуала, располагавших определенным опытом эзотерического знания. В операционном параметре значение символа сопоставляется с практикой его применения. В позиционном параметре выявляется то значение символа, которое вытекает из соотношения этого символа с другими символами и с общим контекстом культуры [Тэрнер, 1983, с. 41].

С точки зрения степени концентрации культурной памяти В. Тэрнер делит символы на простые и сложные; к простым символам он относит наиболее архаические пространственно-диаметрические, звуковые, жестовые и прочие формы, а к сложным — комплексные культовые и культурные символы, при этом он отмечает, что первые обладают наиболее сложным и многоплановым содержанием, способным менять значения в зависимости от контекста, в то время как вторые, как правило, имеют константную и одноплановую семантику [Тэрнер, 1983, с. 38–39]. Придерживаясь данной точки зрения, мы выделяем в нашей работе образы-символы, рассматривая про-

странственные, оппозиционные, мнемонические символы как единичные, простые, а символы-мифы (мифологические истории) — как сложные.

Образцами для сравнительного анализа фольклорных текстов послужили работы немецкого ученого К. Сагастера, касающиеся символики монгольского эпоса. К. Сагастер вслед за немецким специалистом М. Луркером в символических элементах выделяет следующие символические явления: космические силы и мироздание, включающие звезды, символизм света и основные направления, главные элементы, включающие драгоценные камни, землю, окружающую природу, растения, животных, людей, физические экспрессии, еду и питье, действия, включающие празднества, инициации, жертвоприношение, обряды, игры, культ мертвых, сооружения и предметы, цвета, знаки, геометрические фигуры, числа, язык и письменность. Если М. Луркер еще рассматривает носителей символов (демонов, божества, святых, религиозных персонажей), то К. Сагастер считает, что в тибетском и монгольском символизме нет четкого разграничения между символическими явлениями и носителями символов, поэтому их следует рассматривать только как символические явления [Sagaster, 1977, p. 297].

В трудах С.Ю. Неклюдова в разных аспектах проанализированы категории мифологической, фольклорно-эпической символики у монгольских народов. Значимыми для нашей работы явились исследования Е.С. Новик по универсальной типологии повествовательных и обрядовых традиций, поэтике и жанровой классификации архаического фольклора. Кроме того, нами учтены работы Н.Л. Жуковской, посвященные символам традиционной культуры монголов.

Из исследований монгольских ученых по концепции символа в фольклоре и этнографии особый интерес для темы нашего исследования представляют монографии С. Дулама о системах символов в монгольском фольклоре и литературе. Автор рассматривает символику взаимообусловленных категорий, представленных в различных жанрах фольклора монголоязычных народов, в том числе в шаманском вербальном материале. Особенностью работы монгольского исследователя является сопоставительный анализ ареальных аспектов символов. В трудах этнографа Х. Нямбуу «Эмблемы и символы монголов» (1979), «Государственные церемонии Синей Монголии» (1992) рассмотрены жертвоприношения божествам-тэнгриам. В работе эпосоведа Б. Катуу «Символика в монгольском эпосе» изучены основные виды символов, используемых в устном народном творчестве.

Труды Ю.М. Лотмана по универсальной семиотической теории и методологии о бесписьменной культуре, роли и типологии символов в истории культуры, символах в системе культуры, символическом пространстве, мифологическом коде сюжетных текстов, символе как «гене сюжета» явились основополагающими при анализе исследуемого материала. Соотношение мифа и символа, рассмотренное Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским в статье «Миф — имя — культура», является базовым положением в нашей работе, о чем подробно сказано в главе «Мифы-символы в шаманских песнопениях». Рассматривая миф как символ, особо отмечаем способность символов сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты архаической дописьменной эпохи, обладающие смысловой и структурной самостоятельностью [Лотман, 1999, с. 148]. Итак, при определении символов в культовой поэзии базируемся на трудах В. Тэрнера, С. Лангер, Ю.М. Лотмана.

Учитывая условность многозначного термина «символ» в исторической поэтике, в нашем исследовании предполагаем, что символ является одним из мифопоэтических типов художественного образа. Главное — то, что символ сохраняет определенную двуплановость соединенных в нем вещей или смыслов, служит системному уподоблению двух различных фрагментов мира. В шаманских текстах символ означает характерный для фольклорных текстов метафорический троп, отличающийся от классической метафоры абстрактным, умо-зрительным сопоставлением, каноничностью. В шаманских песнопениях также под образом-символом подразумевается иносказание, подставное слово, в котором сохраняется двуплановость событий. Существенно для определения мифа как символа мнение А.Н. Веселовского. Итак, символ по своему генезису относится к синкретическому типу образа и принципиально отличается от современного. Обзор трудов отечественной филологической науки последних лет, посвященных различным аспектам традиционной культуры, мифологии, исторической поэтике, семиотике, семантике, символическим, имеющим отношение к теме нашего исследования, перенесен нами в соответствующие главы.

В работе использованы архивные и опубликованные труды по бурятскому фольклору, шаманизму М.Н. Хангалова, Ц.Ж. Жамцарано, Б. Барадина, К. Хадахнэ, С.П. Балдаева, П.П. Баторова, Н.Н. Поппе, И.Н. Мадасона, А. Шадаева, Т.К. Алексеевой, Т.М. Болдоновой и других этнографов. Важнейшими для изучения шаманских песнопений

стали архивные материалы по фольклору и шаманизму С.П. Балдаева, содержащие ценные комментарии устаревших лексем, топонимов, а также переводы некоторых текстов. Использованы материалы полевых исследований автора в Агинском районе Забайкальского края, в Баргузинском, Курумканском, Еравнинском, Прибайкальском, Тункинском, Окинском районах Республики Бурятия, в Аларском, Нукутском, Качугском, Боханском, Осинском районах Иркутской области, в Хэнтэйском и Дорнодском аймаках Монголии.

Благодаря первым бурятским ученым мы имеем богатый фонд шаманских поэтических текстов, еще не изученный с точки зрения поэтики. Ц.Ж. Жамцарано считает зачинателями сбора шаманских текстов М.Н. Хангалова и В. Юмсунова. М.Н. Хангалов собрал материал по Иркутской области, В. Юмсунов — по шаманству хори-бурят.

Фольклорные материалы Ц.Ж. Жамцарано в основном собраны в 1903–1913 гг. Величайшую ценность представляют не только его фольклорные тексты, но и дневники экспедиций, официальные документы, этнографическая коллекция предметов, позволяющие выявить и уточнить условия жизни и быта в период записи текстов. Владея научными приемами и методами записи произведений устного народного творчества, Ц.Ж. Жамцарано в естественных условиях исполнения сумел записать тексты с высокой филологической точностью. Академическая русская транскрипция, которой пользовался ученый-фольклорист, предельно точно передает диалектные особенности бурятских и монгольских говоров.

Фонд Ц.Ж. Жамцарано, хранящийся в Архиве востоковедов Института восточных рукописей РАН (ИВР РАН, до 2007 г. — СПбФ ИВ РАН), описан И.В. Кульганек в «Каталоге монголоязычных фольклорных материалов Архива востоковедов при СПбФ ИВ РАН» (2000). И.В. Кульганек отмечает: «Самый богатый материал по шаманской поэзии собрал Ц.Ж. Жамцарано, среди его записей 28 текстов с комментариями, касающимися как самих текстов, так и описаний обрядов, таких как „обряд призывания души“, „вымаливание детей“, „призывание к богам западным и восточным“, „о 12 пятницах“, „о большом и малом тайлганах“ (ф. 62, оп. 1, № 15, 18, 40 (1–5 тетр.) Изданы из них очень немногие» [Кульганек, 2000, с. 23].

Шаманские песнопения (в серии «Фольклор Монголии») из Ленинградского архива Ц.Ж. Жамцарано, опубликованные в Висбадене в 1961 г. академиком Б. Ринченом, стали богатым фактическим мате-

риалом, представленным мировой науке. Данный сборник, «*Les matériaux pour l'étude du chamanisme mongol*», состоит из 56 поэтических текстов, разделенных на песнопения западных и восточных бурят. Материалы напечатаны без ссылок на номер фонда, а страницы архива Ц.Ж. Жамцарано — и без паспортных данных. Тексты из этой книги были переизданы в сборнике шаманских призываний «*Хүхэ мүнхэ тэнгэри*» (Улан-Удэ, 1996) с краткими комментариями Д.С. Дугарова.

Интересным представляется фонд Т.К. Алексеевой под № 753 в Центре восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (ЦВРК ИМБТ СО РАН). Материалы по шаманизму (всего 5700 стихотворных строк) записаны только от двух информантов: шамана Шобонова Морхон-Алсагаровича, 70 лет, и Болдырева Илакся, улус Онгой-Кутанка, в 1945 г. Тексты соответствуют записям (с небольшими грамматическими отклонениями) Ц.Ж. Жамцарано из Архива востоковедов ИВР РАН (ф. 62). И что не менее интересно, эти тексты в той же последовательности изданы в вышеназванном сборнике Б. Ринчена.

Из всех фольклорных материалов, как отмечает Ц.Ж. Жамцарано в своих дневниках, запись шаманских текстов была самой затруднительной в связи с запретом их разглашения, поэтому полнота и открытость текстов вызывали сомнение. Научным подвигом ученых начала прошлого века является собирание фольклорных материалов при отсутствии современных технических средств.

В архивах Ц.Ж. Жамцарано хранятся бесценные материалы по шаманизму хоринских, аларских, эхирит-булагатских бурят. Для современных исследователей важно каждое замечание ученого, оставленное на полях при записи и расшифровке текстов, ибо сегодня выявить значение многих шаманских терминов почти невозможно. Наиболее разнообразным представляется фонд шаманских песнопений эхирит-булагатов. Ц.Ж. Жамцарано, собирая шаманский материал в 1890–1910 гг. в Иркутской губернии, отмечает: «Нигде бурятская старина не сохранилась в такой первобытности, как у эхирит-булагатов. Шаманство у них процветало во всей своей кровавой целостности» [Образцы, 1918, с. 13].

И.В. Кульганек в монографии «Монгольский поэтический фольклор: проблемы изучения, коллекции, поэтика» ввела в научный оборот уникальное собрание монгольских рукописей и ксилографов из

Рукописного фонда ИВР РАН и фольклорные тексты из Архива востоковедов. Автором проанализированы труды западноевропейских, русских и монгольских ученых, систематизированы разрозненные результаты и сведения об исследованиях по малым жанрам, эпосу и обрядовому фольклору монгольских народов. Хотелось бы отметить важность переводов и комментариев к научным трудам зарубежных исследователей по культовым текстам.

И.В. Кульганек провела большую текстологическую работу по сопоставлению архивных и печатных материалов разных фольклорных традиций монголоязычных народов. Ею отдельно выделен жанровый состав монгольского поэтического фольклора, уточнены монгольские, калмыцкие, бурятские материалы. Анализируя материалы по магической поэзии, автор подчеркивает наиболее существенные и актуальные не только для фольклористов, но и для историков, этнографов факты: «Записи шаманской поэзии, хранящиеся в Архиве востоковедов, ценны тем, что почти все они содержат комментарии к текстам, например, пространный комментарий имеет текст призывания, записанный Хангаловым (р. II, оп. I, ед. хр. 353). В ф. 28. оп. I, ед. хр. 255 имеется не только текст молитвы шамана на свадебном вечере, но и описание всего обряда сватовства с участием шамана» [Кульганек, 2010, с. 115].

Основным объектом нашего исследования являются эхирит-булагатские варианты текстов, для анализа привлечены материалы предбайкальских/западных бурят. В данной работе впервые богатый фактический материал шаманских песнопений (93 фонда) исследуется с точки зрения поэтики. Даны систематизация шаманских стихотворных текстов и их перевод, с точки зрения исторической поэтики рассмотрены стихосложение, образные, звуковые особенности шаманских песнопений, предпринята попытка классификации текстов по жанрам, выявлены основные мотивы.

На конкретном материале исследуются мифологические символы и образы-символы в культовой поэзии бурят. В работе прослежен генезис развития шаманских жанров от древних архаичных молитвенных фраз до кумулятивных сюжетов. Гимны-восхваления и гимны-заклинания рассматриваются как более архаичные, бессюжетные тексты. Отмечены молитвы-призывания с простой бессюжетной канвой событий, построенные в форме нанизывания действий. Молитвы-призывания выделены и как тексты, наиболее приближенные к эпическим традициям. Заянские песнопения как призывания более позд-

него периода отличаются кумулятивной сюжетной схемой и художественно-стилевым богатством.

Шаманские песнопения рассматриваются в широком культурологическом контексте Центрально-Азиатского региона как часть этнографического описания обряда и материал устной словесности, подлежащий филологическому анализу. Положения и выводы, сформулированные нами, создают основу для дальнейших исследований феномена сакрального и проблемы символа в фольклоре, где сакрально-магический характер вербальной формулы шаманских песнопений соотнесен с символическим, мифологическим планом.

Глава 1

ПОЭТИКА ШАМАНСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ

1.1. Истоки шаманской поэзии

Анализируя поэтику шаманских песнопений, мы имеем в виду, что перед нами в первую очередь ритуально-мифологический материал, а затем уже образец устного поэтического творчества. Известно, что обряд наряду с мифом является синкретической формой архаической культуры. По мнению С.Н. Бройтмана, единство синкретическому действию придает его сакрально-жизненная (а не эстетическая) функция. Внутри господствующей сакральной функции присутствует не отделенная от нее, автономная функция — эстетическая [Бройтман, 2001, с. 86]. Б.Д. Баяртуев относит шаманские тексты к художественной литературе как образцы художественного слова, несущие эстетическую и познавательную функции [Баяртуев, 2001, с. 17]. Шаманские песнопения как обязательный компонент обрядового действия, выполняя конкретно-ситуационные и «сакральные» функции, не являются образцами художественного жанра, но тесная связь с устным поэтическим творчеством очевидна.

Предпринятое нами исследование основывается на общепринятом положении современной теории о том, что «фольклор, миф и обряд являются специфическим культурным триединством» (Путилов). Культовые песнопения тесно связаны с прагматикой, структурой и семантикой обрядов. Одним из важнейших предметов исследования в фольклористике является выявление характера связей вербальных материалов с остальными элементами обрядности. Стихотворные тексты культового обряда бурят как часть фольклора не изучались в отечественной фольклористике. Как отмечает Б.Н. Путилов, мы только начинаем преодолевать сложившуюся инерцию разделения фольклора и обряда на две самостоятельные, независимые культуры. Особо важно для нашего исследования замечание ученого о том, что миф, песня, заклинательная формула не приходили в обряд извне, но рождались

в нем вместе с другими составляющими [Путилов, 2003, с. 95]. Таким образом, шаманские песнопения в своих истоках в первую очередь связаны с обрядом. Отсюда наблюдается неразрывная связь песнопений с обрядовыми и традиционными мифами, легендами и преданиями.

Миф в шаманизме можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах. В нашей работе исследование мифологических символов, образов-символов в виде формульных выражений в шаманских песнопениях позволяет выявить следы более архаичных, утраченных обрядов, соотнести элементы обряда с социальным, идеологическим контекстным фоном. Комментируя шаманские тексты, необходимо учитывать трансформацию объектов в мифологических текстах. По Ю.М. Лотману, мифологическое отождествление предполагает трансформацию объекта, которая происходит в конкретном пространстве и времени [Лотман, 2000, с. 526]. Мифы в обрядовой поэзии являются естественной частью народной мифопоэтической культуры, и несомненный интерес представляет определение роли мифа в контексте социально-религиозного материала.

Принципиальная особенность мифа — синкретизм, не отличающий часть от целого, вещи от свойства, общее от частного, является основой шаманских материалов. При анализе шаманских песнопений надо иметь в виду нерасчлененность художественного и аналитического, повествовательного и ритуального. Картина мира в шаманских текстах строится по образцу мифологического мышления: «В эпоху общинно-родовую для всякого мышления понятнее всего именно родовое отношение, т.е. взаимоотношение ближайших родственников по крови. Когда такое мышление пытается понять окружающую природу, то родовые отношения одушевленных существ прямо переносятся на весь окружающий мир, так что весь мир является огромной родовой общиной. Но это как раз и есть мифология, понимание всего неодушевленного в качестве одушевленного и всего неродственного как ближайшим образом родственного. Солнце, луна, звезды, атмосферные явления, наземные и подземные предметы и события — все это есть совокупность родителей и детей, дедов и внуков, братьев и сестер и т.д.» [Лосев, 1976, с. 31].

Предполагая, что монгольская мифология в своей основе отражена в шаманской мифологии, и говоря об исконной монгольской мифологии, мы имеем в виду в целом шаманскую мифологию. Для нашего

исследования существенно мнение С.Ю. Неклюдова о том, что государственные шаманистские культы в пору своего расцвета находились в фазе максимального удаления от древних мифологических истоков, их последующее падение и архаизация, синтез с периферийными формами «народной религии» должны были снова сблизить их с мифологической архаикой [Неклюдов, 1995, с. 72].

Венгерский востоковед Л. Леринц рассматривает пантеон монгольских богов и духов на материале бурятской мифологии. В работе «Монгольская мифология», задаваясь вопросом, «существует ли вообще монгольская мифология», автор анализирует бурятскую мифологию как развернутую систему не только множества сложноклассифицируемых фрагментов, но и некоторых цельных мифов [Lörincz, 1972, p. 104–115]. Примечательно, что в качестве материала для анализа он привлекает в основном предания и легенды, вошедшие в шаманские тексты.

По мнению С.Ю. Неклюдова, молитвы, призывания и восхваления богов и духов — прекрасный материал для изучения мифов. Как отмечает исследователь, в монгольской мифологии буддийские образы, символы и сюжеты настолько естественны, что трудно бывает определить, где кончается «небуддийская» мифология и начинается «буддийская» [Неклюдов, 1995, с. 69]. Нужно оговорить, что автор имеет в виду именно монгольские шаманские тексты периода, когда явно проявилось буддийское влияние. Мы в основном рассматриваем шаманские песнопения западных бурят, в которых сохранились основные образы и символы добуддийского периода. Немногочисленные буддийские символы в шаманских песнопениях западных бурят нами выявляются по ходу анализа текстов.

Существует генетическая связь между эвенкийским и бурятским шаманизмом, прослеживаются урянхайские (тувинские), якутские влияния. На общемонгольские мифологические архетипы наслаиваются тексты эмигрировавших в Прибайкалье монголов, распространивших формы шаманизма с буддийским влиянием. Таким образом, в шаманских песнопениях парадигма образов-символов и мифов-символов восходит к тюрко-монгольским корням.

Мифы в вербальных текстах, восходящие к ранним формам обрядовой традиции, к религиозным историям, являясь продуктом устной поэзии, имеют многочисленные вариации. Как отмечалось выше, мифологическая общность шаманских призываний складывается из разных племенных и территориальных вариантов мифологической сис-

темы. Полисемантичность терминов бурятской мифологии во многом затрудняет герменевтический анализ текстов. Образы-символы и мифы-символы в разных племенных группах приобретают новые или дополнительные смысловые значения. Степень понимания традиционных аллюзий зависит от вариантов цельных донарративных/нарративных структур текстов, архаических мифов, культурной космологии, социальной структуры. Вариативность как текстов, так и пантеона героев, персонажей, характерная для бурятской религиозно-мифологической традиции, учитывается нами при анализе и интерпретации контекста и подтекста песнопений. Хотя в задачи нашего исследования не входит четкое разделение всех персонажей по территориально-географическим и этноисторическим признакам, нами предельно учитывается известный факт, что сопоставление материала выявляет типологические явления в текстах разных регионов.

При анализе текстов также необходимо принимать во внимание исторические изменения в персонажном ряде шаманского пантеона. По мнению Ц.Ж. Жамцарано, «можно проследить исчезновение культа великих богов и возникновение культа *заянов* и монголов, заимствования религиозных понятий у соседних народов» [Жамцарано, 2001, с. 28]. В шаманских текстах, как и во всех материалах устного народного творчества, сохранились следы самых различных времен.

Изменение и трансформация мифов и символов зависят от исторических напластований, но более всего от условий существования традиций устного текста, которые подчиняются своим законам варьирования. Тем не менее в шаманских текстах прослеживается определенная структурная общность, связанная прежде всего с комплексом всеобщих мифологических представлений. Универсальные коды шаманских текстов выявляются в ходе анализа их внутренней структуры и сюжетного построения. Под кодами подразумеваются ассоциативные поля, сверхтекстовые организации значения, «которые навязывают представление об определенной структуре» [Барт, 1989, с. 455–456].

Многочисленные исследования мифа и обряда свидетельствуют, что между мифом и обрядом существуют взаимосвязь и взаимодействие, а вопрос о первичности того или другого бессмысленный [Стеблин-Каменский, 1976, с. 17]. Е.С. Новик рассматривает фольклор и обряд как две принципиально различные области деятельности, каждая из которых подчиняется своим собственным законам. По мнению автора, на вопрос о том, достаточно ли тесно камлания связаны с ми-

фологическими представлениями и не занимают ли они изолированного положения среди других форм обрядового поведения, чтобы служить исходным материалом при их изучении, вероятно, следует дать отрицательный ответ (по крайней мере применительно к сибирским материалам) [Новик, 1984, с. 19–20]. Особо ценен для нашего исследования анализ Е.С. Новик соотношения обряда и фольклора в структурном плане, где система обрядов сопоставлена с повествованиями, которые тесно смыкаются с обрядами внутри единого культурного комплекса.

Истоки и распространение шаманизма монголоязычных народов в мировой этнографии изучены достаточно широко. Рассматривая значение шаманов в племени или роду (в их клановой эпике), немецкий ученый В. Хайссиг в работе «Шаманизм в Евразии» пишет о существующем мнении, что шаманы являлись главами кланов и племен древних монголов. Он утверждает, что «на основании источников, датируемых XIII в., невозможно утверждать о социальном положении шамана (*беге*), сочетающем власть в двух сферах: политической и религиозной». Подчеркивая значимость шаманов в истории монгольских и бурятских родов, ученый приводит примеры того, что первопредками бурят считались шаманы, доказательством чему является распространенная легенда о шаманке Айсухан, прародительнице родов эхирит, булагат и хоридой. Также всем известна легенда о Буханойоне как прародителе племени булагат. О шамане-прародителе рода элетов В. Хайссиг приводит текст призывания из генеалогической хроники элетов:

Сыновьями Дувы Сохора были эти двое,
Тоной доусин и Эмниг эрхэ,
Его сына звали Бёё Хан.
Во времена, когда религия еще не распространилась,
Люди, знающие, как исцелить болезни,
Звались бёё (шаман).

[Heissig, 1984, p. 320]

Опираясь на данный текст, В. Хайссиг приходит к выводу, что ламаизм не был распространен до XVI в., поэтому вплоть до XVI в. шаманизм являлся основной религией в Монголии [Heissig, 1984, p. 319–323]. В контексте нашего исследования важно зафиксировать время активного бытования шаманизма на всей монголоязычной территории. Если на монгольский шаманизм с XVI в. явно влияет ламаизм, то

шаманизм западных бурят вплоть до XIX в. сохранял традиционную форму.

Многими фольклористами доказано то, что обрядовые действия выступают как основа фольклорных текстов. В.Я. Пропп выявил семантическое единство обрядов и волшебных сказок — единую структуру, изоморфную для всех этих модификаций [Пропп, 1986, с. 359–360]. Шаманская поэзия, появившись на почве ритуального действия, вобрала основные элементы ритуальных текстов. Как пишет В.Н. Топоров, «при всех неясностях в этом вопросе только применительно к этой сфере можно с достаточным (хотя неокончательным) вероятием говорить о ритуальном происхождении языка, имея при этом в виду, что именно ритуал был тем исходным локусом, где происходило становление языка как некоей знаковой системы, в которой предполагается связь означаемого и означающего, выраженная в звуках» [Топоров, 1988, с. 21]. Таким образом, в своей основе ритуальный текст является первичным по отношению ко всем остальным фольклорным текстам.

По мнению А.Н. Веселовского, поэт родился из ритуальных и обрядовых действий [Веселовский, 1940, с. 225]. По мнению якутского этнографа Г.В. Ксенофонтова, шаманизм, несомненно, находится в теснейшей связи с развитием народной поэзии и с проявлением дара поэтической импровизации. На первых ступенях развития шаманизм и поэзия были неотделимы [Ксенофонтов, 1992, с. 106]. По мнению С.Ш. Чагдурова, магические изречения, обретшие форму уклада, речитатива, напевных стиховых строк *хэб*, появились в среде жрецов как символы почитания предков [Чагдуров, 1983, с. 56].

Актуальной задачей при выявлении истоков шаманских поэтических текстов становится взаимосвязь с фольклорными жанрами. Шаманские песнопения, передававшиеся как сакральное слово без изменений, возможно, сохранили следы наиболее древнего состояния языка, традиционной поэзии и поэтики. Отсюда следует особая значимость культовых поэтических текстов для уяснения общих закономерностей и специфики становления монголоязычной поэзии.

Образный мир шаманского песнопения как часть устного народного творчества наиболее приближен к эпическим поэтическим традициям. Исследователь бурятского стихосложения Г.О. Туденов, сравнивая шаманские и улигерные тексты, утверждает, что в улигерах богато представлены первобытная мифология, магические заклина-

ния, различные обрядовые формулы. В них воспеваются многочисленные божества — *тэнгри* шаманского пантеона. Однако далее ученый, отрицая связь улигера с шаманскими текстами, все же выявляет их единство: «Но значит ли все это, что шаманские гимны и улигеры однотипны, тождественны? Нет. Нужно учесть, что улигеры созданы не „шаманской аристократией“, а народной фантазией, в народной среде, тогда как шаманство — первобытная религия, созданная в шаманской кастовой среде. Безусловно, у них есть общие черты, так как они восходят своими корнями к наивному мировоззрению древних людей. Имело место также приспособление шаманами фольклорных произведений к своим гимнам или же, наоборот, подделка под фольклор со стороны шаманов, если учесть, что многие из шаманов были одновременно и улигершинами» [Туденов, 1958, с. 34]. Если отбросить продиктованные духом того времени суждения автора о подделке и «шаманской кастовой среде», можно заключить, что шаманская и улигерная стиховая культура имеют общую основу. Чаще тексты слагают и поют одни и те же певцы-сказители, используя один пантеон богов и те же мифы. Таким образом, широко используемые традиционные формульные выражения народно-художественного мышления, естественно, являются арсеналом и шаманских текстов.

В исследованиях по шаманизму существует множество мнений об истоках творческой фантазии автора-шамана. Думается, что первоначальный текст создается одним автором — шаманом, исполнителем обряда. Приверженцы эзотерической концепции утверждают, что несомненным даром шамана является опыт герменевтически-гностического тайного знания — уметь подняться над этим миром. В шаманизме сибирских народов устойчиво культивируется идея о том, что шаманами могут быть только те, кто получил благословение небес в виде поэтического дара. Именно тот настоящий шаман, кто начинает излагать тексты, продиктованные свыше. В момент воодушевления шаман выявляет свою внутреннюю сущность, способность к творчеству, он как бы высвечивает ту сторону вещей, действий, явлений, которые в обыденной жизни затемнены.

Говоря об истоках появления шаманских песнопений, особое внимание следует уделить поэтическим озарениям шаманов в измененном состоянии сознания. Нас интересует вопрос: может ли поэтический текст посетить человека во время сна как отголосок коллективного бессознательного? Шаман-творец приходит к открытиям в моменты озарения, но ведь и поэту приходят стихи в такие же мгновения.

Шаманские истории, воплощающие в себе знание о жизни и духовном пути, несомненно, являются древними памятниками интуитивных озарений и творческих прозрений. Сильными шаманами, провозглашавшими сакральные тексты, становились личности поэтически одаренные. Мистические откровения, которые они как бы получали свыше во сне или которые «вкладывались им в уста», отличаются необычной эмоциональной силой, особой одухотворенностью. Шаманские тексты считались священными, тайными знаками с небес, их нельзя было разглашать, потому запись и собирание шаманского материала были затруднены. Сомнение в полноте и откровенности текста до сих пор остается одним из существенных моментов при сборе материала. В разговоре современные шаманы часто признаются, что для записи передают в основном трафаретные общеизвестные тексты, в то время как личный арсенал, особые призывания они стараются не предавать огласке. Ц.Ж. Жамцарано подчеркивал: «...шаманящие так быстро и нервно произносят слова, что чрезвычайно трудно все удержать в голове и записать» [Образцы, 1918, с. 15].

Как известно, для многих культур мистическое сновидение и поэтическое вдохновение взаимосвязаны. Ц.Ж. Жамцарано в экспедиционных записях шаманских материалов отмечает: «На шаманские песнопения надо смотреть как на народное творчество, а на шаманов — как на поэтов, умевших восхвалять достойным образом то или иное божество и природу. Они в поэтическом экстазе постигли богов и природу» [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (3), л. 75].

Шаман обладает даром импровизации, и считается, что этот дар передается ему по генетической линии — *удха*. Поэтический дар открывается человеку за порогом сознания, в его измененном состоянии. Сновидение — это «семиотическое зеркало», причем каждый интерпретирует его в пользу своей концепции и идеи. В мифологиях разных народов сон часто приравнивается к смерти, потому во многих шаманских легендах посвящаемый в шаманы как бы умирает и вновь рождается, перевоплотившись в личность со сверхъестественными способностями. Сновидение — событие консуетальное, в этот миг человек находится в виртуальной реальности с такими ее характерными свойствами, как измененность статуса, предельная ясность сознания, спонтанность, фрагментарность.

Сон, по К. Юнгу, являясь отражением коллективного бессознательного, содержит «мудрость опыта бесчисленных тысячелетий, которая запечатлена в его архетипических структурах» [Юнг, 1997,

с. 121]. Сегодня философы, психологи, филологи с разных позиций рассматривают виртуально-пралогическое мышление как социальный и эмоциональный опыт древних. «Коллективное бессознательное», являясь врожденным даром, представляет глубинный слой интуитивных ощущений. Архетип понимается К. Юнгом в качестве основного элемента коллективного бессознательного. «Сновидческие образы» как «интегральная часть бессознательного» имеют природу символа. «Архетип есть символическая формула, которая повсюду вступает в функцию там, где или не имеется сознательного понятия, или такое по внутренним или внешним обстоятельствам вообще невозможно» [Юнг, 1996, с. 184]. Последователи Юнга, изучая мифы и ритуалы, приходят к выводу, что мифы тесно связаны с ритуалом. Таким образом, возможно допустить, что шаманские мифы, возникшие на почве обрядовых действий, являются архетипами, т.е. символической формулой.

Провидческий сон у шаманов, как бы являясь манифестацией тысячелетней истории рода, возникая в какой-то определенный момент, выдает необходимую информацию. Потому шаман провозглашает истины, свыше вложенные ему в уста. Ц.Ж. Жамцарано в данных о записи песнопения «*Гэгээни гурбан бишыхад*» приводит сведения об авторе: «Бурят Аларского ведомства Ныгдинской управы Хонгдорского рода Тумурей Шопхонов болел два года и вдруг запел поэму в бреду...» [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 15, л. 201–203].

Считается, что настоящие шаманы читают наизусть только тогда, когда они в трансе, т.е. в измененном состоянии сознания (*онго орохо*). Основной функцией шамана как феноменальной личности является умение перевоплощаться в различных духов. Духами в основном выступают предки — шаманы, ушедшие в мир иной и через живых последователей держащие связь с миром людей. В монгольском шаманизме существует мнение, что есть отверстие, через которое дух *онго* входит в камлающего шамана: *Үүнийг бөө нар тайлбарлахдаа онгод тэнгэрүүд бөөд ирээд түүний бие толгойд шингэхдээ орж, гардаг үүдүүд юм гэдэг. Бөө хүн бөөлж байхдаа дээд тэнгэртэй шууд харьцаж байдаг гэж үздэг* ‘Объясняя данное явление, [шаманы] говорят, что духи небесные входят в тело и выходят через отверстие в голове. Во время камлания шаман находится в непосредственной связи с небесными духами’ [Пүрэв, 2003, с. 131].

Обладая интуицией, выходящей за пределы обычных человеческих возможностей, шаман в трансе может петь несколько часов,

но, выйдя из транса, перестает петь. Как отмечает Р. Стейн, продолжительность чтения наизусть — не определяющий критерий. Барды, как и шаманы, в трансе могут петь день и ночь, а бард, выучивший текст, может петь до трех месяцев. Настоящее чтение только в трансе, а другое, как ни долго длится, поддельное [Stein, 1959, p. 333].

Сведений о шаманских прозрениях подобного характера записано множество. «Шаманская культура, бесспорно, обладала техникой управления снами, не говоря уже о системах их связных пересказов и интерпретаций» [Лотман, 2000, с. 124]. Обобщая все вышесказанное, убеждаемся в таинственных глубинах сна как психосоматического явления. Современные исследователи шаманизма обращают особое внимание на проблемы бессознательного, рассматривая состояния озарения и транса как психологические феномены.

Считается, что именно во сне шаман воссоединяется с подлинной святой жизнью и восстанавливает непосредственные контакты с богами, духами и душами предков. В сновидениях также упраздняется историческое время и восстанавливается мифологическое, что позволяет шаману присутствовать при начале мира и благодаря этому стать современником как космогонии, так и первичных мистических откровений [Элиаде, 2000в, с. 103].

Итак, наблюдается вдохновение шамана двух видов: шаман поет то, что видит и слышит во сне, а во втором случае — шаман входит в транс. В этом состоянии призываемый небожитель или герой вселяется в него и поет его устами. В любом случае сакральный текст «спускается» с небес к шаману как к избранному медиатору между мирами. Мы имеем в виду только момент озарения как «знак психической коммуникации», когда весь текст буквально диктуется свыше, человека ведут по этому пути. В шаманских материалах, как и во всякой творческой деятельности, присутствуют элементы интуитивного психического озарения.

Е.С. Новик, рассматривая роль гаданий, вещих снов, ворожбы для «получения информации», приходит к выводу: «Таким образом, у нас нет оснований видеть в снах источник коллективных представлений и тем более культовой практики; напротив, коллективные представления формировали интерпретацию снов и, что особенно важно для нашей темы, выделяли сон в особую область деятельности, в такой „тип общения“, с помощью которого можно было обеспечить непосредственный контакт с духами» [Новик, 1984, с. 132]. Автор работы

анализирует разгадывание снов во время обрядов, когда вещие сны объясняют пути дальнейших действий шаманов. Думается, что в этих вариантах может наблюдаться интерпретация сновидений в соответствии с устоявшимися традиционными представлениями, что уже неоднократно доказывалось.

Сны и сновидения, имеющие мифологическое значение, различные аспекты интерпретации сна как культурной реальности (сон-наратив, сон-символ) являются темой исследования иного аспекта.

Помимо сновидческих прозрений школа обучения шамана имеет древние традиции, почти все проходят обучение у знающих традиции и обрядовые действия шаманов и стариков. Как пишет Б.Э. Петри, «обладая большой, чисто первобытной памятью, не загроможденной европейской наукой, и находясь в состоянии некоторого подъема нравственных сил, молодой шаман запоминает довольно скоро все призывания, даже со всеми ему старинными непонятными словами» [Петри, 1923, с. 14].

По поводу истоков шаманских песнопений в работе «Мировоззрение и шаманизм аларских бурят» Г.Д. Санжеева приводится один из редких вариантов возникновения шаманского призывания из песни. В селении Ямат некий Тулон застрелил девушку по имени Маржан, это событие взволновало молодежь. Они сочинили песню, которую в дальнейшем использовали шаманы при призывании духа девушки. По шаманской легенде, она превратилась в духа, пугающего маленьких детей [Sandshejew, 1928, p. 590–591]. Данный пример показывает, что шаманские призывания могут возникать и из лирических песен, не связанных с шаманскими историями. Как и во всех шаманских историях, дух несчастной девушки мстит этому миру за нанесенную обиду. Пантеон шаманских духов также пополняется национальными героями из исторических песен, такими как, например, знаменитые «черные всадники».

Таким образом, шаманские песнопения сохранили древнейшую картину мира, в которой проявляются традиционные и мифологические архетипы. В данном разделе рассмотрены мифологические корни как один из истоков шаманских песнопений. Также отмечена тесная связь шаманских песнопений с фольклорными жанрами, в следующих разделах будут рассмотрены взаимосвязи жанров на конкретных материалах. В бурятском шаманизме достаточно много исследований о посвящении в шаманы и о школах обучения шаманов, нами только обозначена данная проблема. Проблема шаманского

вдохновения как творческого озарения еще недостаточно изучена, поэтому особое внимание уделено шаману как певцу и истокам проявления его поэтического дара.

1.2. Жанровое своеобразие шаманских текстов

Фольклорное творчество тесно связано с этнографической действительностью, традиционные верования, обычаи, нормы быта, перекодирясь в фольклоре, становятся основой новых тем, сюжетов, жанров. Жанры шаманских песнопений с фольклорной точки зрения не являлись объектом изучения. Думается, невозможно адекватно понять текст без выявления общих законов и универсалий жанра. Шаманские песнопения, как определили выше, мы относим к нехудожественным жанрам.

По мнению В.П. Аникина, при порождении жанра существенное значение имеют тематическая, идейно-проблемная и формально-стилистическая близость. Когда сложившаяся структура «обретает своего рода автономию, самостоятельность и в качестве сохраняемой в разных творческих актах традиции усваивается, принимается всеми творцами как готовая, во многом клишированная, типологическая структура, способная вместить подходящее содержание», подобную структуру исследователи называют жанровой [Аникин, 1996, с. 107]. Итак, при определении жанров шаманских песнопений, учитывая тематическую, идейную и формально-стилистическую близость, необходимо выявить клишированные, типологические структуры, и в этом случае на первое место мы ставим поэтику, связанную со структурой текста. Как основное методологическое положение имеем в виду высказывание В.Я. Проппа, что «единство структуры соответствует единству всей поэтики волшебной сказки и единству выраженного в ней мира идей, эмоций, образов героев и языковых средств» [Пропп, 1964, с. 47].

Жанры шаманской поэзии определяются при обязательном включении контекстных аспектов. В зависимости от ритуала, от аудитории поэтические тексты имеют свой определенный объем, устойчивую тематику, композиционную структуру и стилистическую тональность. Каждый стихотворный размер с его характерными вариациями создаст определенное настроение, например, причитания в форме плача представляют собой сплошной «воплъ, выражающий скорбь и горечь умирающего бурята, просящего помощь через своего шамана у „ис-

целяющих и оздоравливающих“ небесных бурханов (богов)» [Дамбинов, 1923, с. 247]. Думается, заунывная и трагическая мелодия преобладает в гимнах-заговорах. «Бесконечный ряд настроений и эмоций» шаманской поэзии в разных жанрах создается на разных регистрах, для каждого жанра характерна своя звуковая структура. Ритм и эмоциональный настрой шаманских песнопений зависят от информации, которую несет автор. При этом немаловажное значение имеет характер исполнения, личность исполнителя, аудитория. По законам мифологического мышления в развитии сюжета призываний крупных размеров наблюдается совмещение реального и иного планов в их нетипических проявлениях, в мифологический сюжет зачастую интерполируются темы обыденного характера.

В бурятском шаманизме выделяется вербальная часть обряда, так называемый шаманский фольклор. «Неписаная книга священных преданий», по классификации Т.М. Михайлова, состоит из мифов, рассказов анимистического содержания, легенд, преданий, генеалогий, гимнов, заклинаний, призываний, клятвенных текстов, найгурских песнопений. В шаманском фольклоре он выделяет шесть основных зафиксированных жанров, подчеркивая, что между ними нет точно определенной границы: гимны-заклинания против злых сил, молитвы-заклинания, обращенные к божествам и *эжинам*, хозяйственно-промысловые молитвы, молитвы в честь духов предков, найгурские и заянские песнопения и клятвенные молитвы [Михайлов Т., 1996, с. 20–21]. Итак, Т.М. Михайлов, по сути, выделяет три основных жанра: гимны, молитвы и заянские песнопения.

Полагая, что жанр — «феномен наднациональный», опираясь на «глубинные связи текста с генеральной семантикой и структурой жанра» [Путилов, 2003, с. 168–169], попытаемся выявить жанры шаманских песнопений с фольклористической точки зрения. Объединение шаманских текстов в определенные жанры неоднородно и весьма условно. Выделяем гимны-восхваления высшим божествам — *тэнгри* и развернутые цельные песнопения о духах (*заянах*) — заянские песнопения. Остаются многочисленные призывания к остальным духам и героям, имеющие разные композиционные и семантические наполнения, которые условно вслед за Т.М. Михайловым можно назвать молитвами. С.Ю. Неклюдов монгольские религиозные тексты делит на молитвы, призывания и восхваления богам и духам [Неклюдов, 1995, с. 75]. Итак, мы выделяем гимны-восхваления/заклинания, молитвы-призывания и заянские песнопения.

На бурятском языке шаманские тексты в стихотворной форме в основном называются призываниями (бур. *дурдалга*, монг. *дуудлага*) и являются ритуальными просьбами, пожеланиями и заклинаниями с магической окраской, с разным набором мифологических и реальных историй призываемых персонажей. Призываниями чаще являются стихотворные тексты, произносимые без музыкального и кинетического сопровождения. Песнопения в узком смысле поются под сопровождение бубна или колокольчика, при движении *найгаха* 'покачивание'. Так, по отношению к заянским песнопениям слово «песнопение» употребляется в прямом значении. В широком смысле под песнопениями подразумеваются стихотворные религиозно-мифологические сакральные тексты, в том числе молитвы-призывания, гимны.

Фольклорная культура отдельного этноса, региона знает лишь ей присущие жанры, поэтому специфика шаманских текстов как фольклора ритуализированных форм, возможно, предполагает иное определение жанров, деление на более мелкие ступени. Монгольский ученый Д. Бум-Очир, рассматривая шаманские поэтические тексты, выделяет следующие виды, не определяя их как жанры: *дуудлага* 'призывание', *магтаал* 'восхваление', *даллага* 'просьба', *залбирал* 'клятва', *даатгал* 'вверение судьбы небесам', *хараал* (*зүхэл*) 'проклятие' [Бум-Очир, 2002, с. 23, 76]. Кроме того, в коротких призываниях им выделены мелкие подгруппы. В бурятских призываниях восхваление, просьба, клятва, вверение судьбы небесам являются отдельными гимнами, входящими составной частью в песнопения более крупных размеров.

Из призываний выделяем гимны как отдельный жанр, значение слова «гимн» (греч. *hymnos* 'хвала') — восхваление. Гимны посвящены высшим божествам и во время обряда входят как отдельные призывания в начало ритуального действия. В объемные призывания и заянские песнопения гимны высшим божествам вводятся как устойчивые зачины.

Если под гимном подразумевать торжественное обращение к божествам, то к ним можно отнести восхваления западных *тэнгри* как высших небожителей. К гимнам относятся и гимны-заклинания восточным *тэнгри* и *хатам* (божества небесного происхождения, дети высших небожителей). Для древнего классического гимна было характерно трехчастное строение: призывание-обращение к божеству, прославление-описание величия божества и изложение мифов о нем, просьба-моление о помощи [Юрченко, 2001, с. 178]. В шаманской

поэзии есть гимны, состоящие из всех трех частей, из первой и третьей части и из второй части отдельно. Например, призывание западных пятидесяти пяти *тэнгри* (*Барууни табин табан тэнгэри дуудалга*) определяется как гимн, состоящий из прославления-описания западных *тэнгри*. Основные эпитеты-определения *тэнгри* выражены причастиями, подчеркивающими их функциональные особенности:

<i>Хүхөөдэй Мэргэн баабай,</i>	Хуходэй Мэргэн отец,
<i>Хүлтэ хатан ийби</i>	Хултэ госпожа мать.
<i>Эгээн урда дуудуулха</i>	Ранее всех призываемый
<i>Оёор Сагаан тэнгэри,</i>	Оёр Саган тэнгри [С белым дном],
<i>Оогон хатан ийби,</i>	Огон госпожа мать,
<i>Сахилзажа абаха</i>	Молнией сверкающий
<i>Сагаан Мунгэн тэнгэри,</i>	Саган Мунгэн тэнгри [Белое серебряное],
<i>Хүжэ бүрхээлгэжэ байха</i>	Все покрывающий
<i>Хүхэ Мунхэ тэнгэри,</i>	Хухэ Мунхэ тэнгри [Вечно синее],
<i>Бэхэлжэ абаха</i>	Скрепляющий все
<i>Бэхээг Сагаан тэнгэри,</i>	Бэхэг Саган тэнгри [Шаман белый].
<i>Эшэгэ баян тэнгэри,</i>	Эшэгэ богатый тэнгри,
<i>Эсэгэ Малаан баабай,</i>	Эсэгэ Малан отец,
<i>Эхэ Юурэн ийби,</i>	Эхэ Юрэн бабушка,
<i>Хүхэ ноён тэнгэри,</i>	Хухэ нойон тэнгри [Синий нойон],
<i>Баруунай табин табан тэнгэри.</i>	Западные пятьдесят пять <i>тэнгри</i> .

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188]

В скобках даны дословные переводы имен *тэнгри*.

По нашему мнению, именно заговорная конструкция лежит в основе шаманских гимнов. Согласно В.Н. Топорову, «и гимны и заговоры имеют в своей основе одно и то же „креативное“ слово, способное восполнять некий дефицит, имплицировать ситуацию, которая полагается лучшей, предпочтительной по сравнению с исходной. И в гимне и в заговоре просят о чем-то и надеются на исполнение просьбы. Уже этого достаточно для того, чтобы рассматривать гимн и заговор как „сильно пересекающиеся“ жанры» [Топоров, 1995, с. 50]. Обрядовые и заговорные призывания являются текстами, обращенными к сверхъестественным слушателям.

Стиль гимна *тэнгри* смешанный — восхваление, заговор-закливание, просьба. Как отмечает С.Ю. Неклюдов, в шаманских и других ритуальных обрядах приводятся перечисления и эпитеты богов и духов, «хотя в подобных произведениях, как правило, отсутствуют какие-либо связные мифологические сюжеты» [Неклюдов, 1995, с. 68]. Хотелось бы уточнить, что в мифологическом сюжете шаманских при-

зываний высшие божества — *тэнгри* не принимают никакого участия. Они как сверхъестественные существа перечисляются с гиперболическими эпитетами, в которых указывается их функция, однако они не участвуют в развитии событий. Таким образом, типологическая структура гимнов состоит из трафаретных формульных восхвалений/заклинаний западных и восточных небожителей — покровителей человечества. В гимнах нами особо подчеркивается статичность и бездейственность персонажей высшего небесного пантеона. Возможно, подобная роль им отводится в связи с их особой сакральной неприступностью. Не зря шаманы говорят, что их имена не на всех обрядах упоминаются и к ним могут обращаться только самые сильные шаманы.

Следующий жанр, обозначаемый как молитвы-призывания, составляет основной фонд шаманских песнопений. Темами молитв-призываний являются истории *хатов*, *нойонов* (духи-небожители разных рангов), *эжинов* (духи-хозяева определенной местности), старцев, бабушек, *онгонов* (духи-обереги), *заянов*. В основной части повествования рисуется нисхождение на землю *хатов/нойонов*, горных старцев, реальная и мифологическая история *нойонов*, *эжинов*, *онгонов*, биографии великих шаманских родов, действия персонажей в двух пространственных мирах. Молитвы-призывания входят во все виды обряда как вербальный материал, раскрывающий историю призываемого духа. Например, если проводится обряд жертвоприношения «черным всадникам» с целью защиты во время войны, то из многочисленных молитв-призываний о них исполняется текст, в котором Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэн призываются как грозные воины-защитники. Во время *тайлгана* (сезонного жертвоприношения) духам-хозяевам вселенной или отдельной местности используется молитва-призывание духам земли и воды или, например, призывание, посвященное конкретному хозяину определенной местности.

Молитвы-призывания содержат в себе признаки разных жанров. Структурно-образный тип гимнов используется в коротких молитвах-призываниях с небольшим дополнением истории призываемого духа. Особенностью многих молитв-призываний небольшого размера является донарративная структура построения текста, которая представляет «раннюю форму кумулятивного сюжета, где нет повествования в строгом смысле слова, а есть пение и речь. В самой речи нет синтаксической связи сочинительского присоединения» [Бройтман, 2001, с. 70]. Некоторые молитвы-призывания, имеющие нарративную структуру, близки по образным средствам к улиграмм и имеют сюжетную канву

с мифологическими, мистическими, авантюрно-приключенческими, героическими мотивами. В молитвах-призываниях, посвященных шаманским историям, повторяются тематические фрагменты и структурно-образные средства из заянских песнопений. Таким образом, к молитвам-призываниям условно относим все шаманские стихотворные тексты, не выделяющиеся отдельно как гимны и не выстроенные по типологической структуре заянских песнопений.

В шаманской поэзии заянские песнопения — жанр, который можно более четко выделить по семантическим признакам. К жанру заянских песнопений в основном относятся тексты, сюжетной канвой которых является поэтическое повествование о молодых женщинах, покончивших жизнь самоубийством или умерших безвременно в страданиях, а также о шаманах, ушедших из жизни и явившихся в этот мир в виде духа с функциями защиты/оберега или мести. Все они призываются как духи-заяны, имеющие шаманские корни.

Заянские песнопения выделяются из остальных текстов сходным отражением воспроизводимых событий. Наиболее значимые тексты связаны с *найгуром* (от глагола *найгаха* ‘качаться, пошатываться’, шествия молодежи во главе с шаманом с пением призываний и пошатыванием при ходьбе), поэтому их типологическая структура насыщена как клишированными формулами описания *найгура*, так и повторяющимися историями *заянов*. Надо иметь в виду, что существуют песнопения, посвященные *заянам*, но не связанные с *найгуром*. Хотя Т.М. Михайлов выделяет найгурские и заянские песнопения, мы относим найгурские песнопения к заянским, так как их объединяет единая тема возвращения героев из иного мира, призывание духов как *заянов* (хранителей), близость формально-стилистической структуры. Обнаруживается ряд отчетливо выделяемых категорий: возвращение, собирание своего отряда на том или этом свете. В найгурских песнопениях основным мотивом в развитии сюжета является хождение.

Заянские песнопения отличаются большим объемом за счет разных вариантов гимнов-восхвалений божеств и *хатов*, повторов и реминисценций из подобных текстов. *Найгуршины* ‘участвующие в *найгуре*’ и их руководители *минаши* ‘кнут держащие’, будучи действующими лицами шаманской мистерии, в экстазе целыми днями бродя по улусам, исполняли песни и дополняли их своими вариантами. Подобных исполнителей в Алари называют *дуулаашан* ‘поющие’.

В заянских песнопениях наблюдается своеобразный синтез трех структур: нарративной, диалогической и заговорно-заклинательной.

Помимо зачина, содержащего апелляции к богам, основная часть композиции содержит изложение мифологического и реального прецедента, генеалогии и биографии персонажей, истоков действий, событий *найгура*. Завершается песнопение трафаретным эпилогом с формулировкой просьбы и перечислением даров. Нарративное повествование и заговор-заклинание — обязательные компоненты в песнопениях, диалог в зачаточных формах намечается в вопросах и ответах автора призывания при представлении героев.

Таким образом, можно выделить следующие особенности заянских песнопений как жанра: 1) фон действия определен во времени и в пространстве; 2) стиль исполнения смешанный; 3) простой сюжет; 4) центральное событие развивается на реальном/историческом и мифологическом/иррациональном материалах; 5) тема — события, связанные с возвращением героев в покинутое пространство жизни для мщения или оказания помощи. Из заянских песнопений выделяются тексты, относящиеся к найгурским движениям; 6) герой — сверхчеловек, имеющий шаманские корни, отмеченный свыше, связанный с небесами; 7) присутствие сверхъестественных сил, принимающих участие в событиях.

По нашим наблюдениям, развернутая, цельная, структурно выстроенная композиция заянских песнопений связана со сравнительно поздним появлением жанра, когда уже устоялись улигерные и другие устно-народные традиции. Возможно, статичность образа высших божеств в песнопениях зависит от архаичности персонажей. В шаманских преданиях бытует мнение, что высшие божества требуют соблюдения всех правил как исполнения призывания, так и проведения обряда, в противном случае шамана ожидает наказание. Вероятно, в связи с этим шаманы, боясь импровизировать, сохранили древние устойчивые формулы гимнов. Надо отметить, что в шаманских песнопениях наблюдается стремление сохранить и много раз повторить основную мысль, выраженную в одной теме.

Шаманские песнопения представляют определенный интерес для исследования процессов жанрообразования и преобразования одних жанровых форм в другие. Некоторые призывания созданы по схеме эпических поэм, например призывание Сом Саган нойона *Бүдэг* [Хангалов, ф. 1, д. 674, л. 996–1004], «Призывание Харамсай Мэргэна» [Балдаев, № 2929 (5), л. 56–62]. По нашему мнению, эпические и шаманские тексты обнаруживают взаимозависимость по линии сюжета, особенностей поэтики, структуры стиха. В настоящее время трудно

точно определить, в каких текстах отразилось то или иное влияние. В плане мифологических мотивов, думается, явно присутствует шаманское влияние на эпические тексты. В заянских песнопениях мы наблюдаем, что многие шаманы, будучи улигершинами, вносят эпические традиции в шаманские тексты.

Хотя возможность комплексного рассмотрения текстов, создаваемых эпическим певцом и шаманом, неоднократно отмечалась этнографами и фольклористами, исследований в данном направлении до сих пор практически не проводилось. В контексте данной проблемы особый интерес представляет монография Д.А. Функа «Миры шаманов и сказителей». Автор дает сравнительный анализ текстового и описательного материала по шаманству бачатских телеутов и по героическому эпосу северных шорцев. Отмечая совпадение шаманских и эпических текстов, автор подчеркивает, что «это повод для написания особой работы о языке шаманских камланий и эпических сказаний тюркских народов» [Функ, 2005, с. 109]. В многочисленных тюрко-монгольских исследованиях по шаманизму образ кама/шамана как феноменальной личности изучен достаточно подробно и многосторонне. Возможно, в шаманской практике сибирских народов были случаи совпадения личности сказителя и шамана, но в известных нам трудах данный факт особо не выделяется. Шаманские тексты кажутся строго канонизированными только дилетантам. Свободная импровизация, зачастую являющаяся основой шаманской практики, особенно присуща для шаманов-сказителей, обладающих богатым арсеналом образов и формульных выражений.

Призывание *Будэг* несет в себе устойчивую ассоциацию с совокупностью эпических образов и ситуаций. Можно сказать, что в призывании не только использованы эпические художественные вариации, образные иносказания, но и сюжетная канва, развитие событий, поведение персонажей ближе к эпической традиции. Имеются нехарактерные для шаманских текстов художественные отступления, например, как бы оправдывая преступление Сом Сагаан нойона, автор песнопения (шаман Г. Пянкинов) вставляет медитативное размышление: *Арбан табан наһан / Аляа холишор наһан, / Хорин табан наһан / Холишор аляа наһан* 'Пятнадцатилетний возраст — / Шалостей и резвости годы, / Двадцатипятилетний возраст — / Резвостей и шалостей годы' [Хангалов, ф. 1, д. 674].

«Призывание Харамсай Мэргэна» представляет цельную, сюжетно развернутую картину реальной истории на фоне сакральной канвы.

Данное песнопение отличается от других текстов наличием внеритуальной действительности: развернуто дается реальная история последнего похода Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэна и их поражения. «Призывание Харамсай Мэргэна» в поэтическом плане — один из наиболее красочных и логически последовательных текстов, отличающийся семантической прозрачностью.

Формулы в данном призывании как элементы традиции, состоящие из постоянных эпитетов, устойчивых сравнений, тематических стандартов, стилистических клише, образных стереотипов, соответствуют формулам устного народного творчества. Например, приводится образная формула, характерная для эпических, сказочных текстов, которая в основном используется в бытовой речи, в обрядовых же материалах встречается редко: *Хорин елэй / Хорхойн мурөөр ерэжэ, / Арбан елэй / Абаахайн мурөөр дахажа* 'По двадцатилетним / Следам червя придя, / По десятилетним / Следам паука преследуя'. Возможно, более точен следующий перевод: '[Путь длиной] в двадцать лет / Прошел по «червячьему» следу, / [Путь длиной] в десять лет / Преследовал по «паучьему» следу'. Изречение подчеркивает, насколько тщательно войска Сайн хана преследуют грабителей. Скорее всего, подобные формулы, составляющие смысл фольклорного универсума, «не наделяются в тексте смыслом, а сами наделяют им текст» [Мальцев, 1989, с. 65]. Таким образом, построение шаманских текстов по эпической канве, согласно нашим наблюдениям, в первую очередь связано с исполнителем и его творческими возможностями.

Молитвы-призывания и заянские песнопения традиционно начинаются с зачина. Зачин — формульная вступительная часть объемных текстов, которая, являясь одним из приемов сложения песнопений, играет важную роль в системе художественной выразительности в шаманских текстах. Зачины в шаманских текстах и эпосе, восходя к древним ритуальным мифам, часто выступают в роли стилистических введений.

Формульный зачин многих песнопений — ритуальное обращение к Земле и Воде: *Даб гэмэ дайда дээрһээ, / Далай гэмэ уһан дээрһээ*, вариант *Даб гэжэ дайда / Далай гэжэ уһан!* — переводится с разными вариациями. Образное слово *даб* служит для обозначения мгновенности или внезапности действия, но в данном контексте оно, скорее всего, выступает частью сложного прилагательного *даб гэмэ*, т.е. 'твердый', досл. 'такой, по которому можно твердо ступать'. Учитывая, что структурной особенностью жанра призывания в основном являет-

ся установление сходства разных явлений, перевод древней формулы И.А. Манжигеевым ‘земля, по которой ходишь, наша; вода, раскинувшаяся морем, наша’ представляется более верным [Манжигеев, 1978, с. 41]. Таким образом, буквальный перевод звучит так: ‘С тверди земной, с просторов водных’.

Думается, что многие улигерные и шаманские зачины имеют единые истоки. Миф излагает сакральную историю. В эпосе «почин событий дается богами шаманского пантеона» [Образцы, 1918, с. 19]. С.Ш. Чагдуров видит влияние шаманских текстов на эпические, выявляя в зачине улигера традиции стиховой гармонии обрядовых текстов, сложенных в честь предков [Чагдуров, 1993, с. 43]. Особо ценно для нашего исследования мнение Г.Д. Санжеева, что героический эпос бурят зародился «в доскоотоводческий период, в среде шаманской аристократии, своеобразной вольницы военно-охотничьего общества Приангарья, куда стекались все гонимые и недовольные из императорской Монголии XIII в.» [Санжеев, 1936, с. 23]. Существует широкий спектр разноречивых мнений о времени зарождения как шаманизма, так и эпоса. В данном исследовании мы не ставим цели рассматривать приоритетность того или другого, придерживаясь точки зрения о взаимовлиянии и единых мифологических истоках шаманской поэзии и героического эпоса.

В шаманских призываниях, исполняемых талантливыми улигершинами, встречаются трафаретные эпические зачины. Так, известный шаман и улигершин Гаврила Пянкинов гимн Булгата *онгону* начинает с мифического безвременья, тем самым подчеркивая глобальность и условность происходящих событий:

<i>Һун далайн</i>	Когда молочное море
<i>Горхон байхада,</i>	Ручейком было,
<i>Һумбэр уулайн</i>	Гора Сумбэр
<i>Болдог байхада,</i>	Бугорком была,
<i>Захайн зандан модони</i>	Далекое сандаловое дерево
<i>Бургааһан байхада,</i>	Кустарником было,
<i>Абарга ехэ загаһани</i>	Огромная исполинская рыба
<i>Жараахай байхада...</i>	Мальком была...

[Хангалов, ф. 293, оп. 1, д. 733, л. 420–422]

В редких песнопениях зачин начинается с космогонического мифа, с упоминания основных моментов сотворения мира. Мифическое безвременье и пространственные ориентиры в шаманском тексте приоб-

ретают реальные очертания, время первотворения является той реальностью, от которой человеческий род начинает отсчет времени.

*Уһан далайн шалшаамал байхада,
Онгон дайдын
ольтирог байхада,
Абарга ехэ загаһанай
жараахай байхада,
Сайдамтайн сагаан нуурта
Һуури һууридаһан газартнай бэлэй!*

Когда воды океана лужей были,
Когда священная земля еще
островком была,
Когда исполинско-огромная рыба
еще мальком была,
У белого озера Сайдамты
Место вашего обитания было.

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 52]

Если зачин в эпосе в основном описывает мифическое бесконечное время и пространство, то в шаманских текстах совмещаются мифологическое и реальное время и пространство. В вышеприведенном примере определенное топографическое обозначение «у белого озера Сайдамта» относится к сатинским божествам, местопребыванием которых являлось Цайдамское священное озеро, находящееся в районе Кукунора [Михайлов Т., 1983, с. 123]. Озеро Сайдамта в фольклорных текстах часто выступает сакральным локусом, откуда начинается история героя и разворачивается событие.

Все призывания завершаются эпилогом, состоящим из заговорной просьбы об определенных благах и перечислений подарков. Перечисляются имена божеств, кому предназначены дары и просьбы, особенно красочны эпитеты, определяющие водных *хатов*:

*Дордо доһолгожо
Дошхон найман лусай
Мунгэн ехэ миралга,
Алтан ехэ дольёондо
Арюулхажэ үргэнэб!*

Низко поклоняясь
Восьми [своенравных] духов воды
Великим серебряным бликам,
Золотой высокой волне,
Очищая, подношу я!

[Поппе, 1936а, с. 30]

Трафаретные заговорные эпилоги входят в заключительную часть гимнов, молитв-призываний и заянских песнопений. Думается, призывание *Даланга хуруйлга* 'Просьба благодати', распространенное как в виде отдельного текста, так и в виде эпилога, входящего в другие тексты, является ярким примером заклинания, заговора. По мнению И.А. Манжигеева, *даланга* произошло от слова *далан* — загривный жир у коней, *даланга* — жертвенное мясо животного, приносимое духам в финале жертвоприношения [Манжигеев, 1978, с. 42]:

*Дэлин байхан үндэр тэнгэрихээн
Дэлгэн байхан үлгэн дэлхэйхээ*

*Ай, хуруй!
Алтан наранай туяагаа
Алма харайн гэрэлхээ
Ай, хуруй!
Дайдаяа тарган далангагаа,*

*Дэлхэйеэ хүтэй дэлэнгэхээ
Ай, хуруй!
Урдажа байхан ухани тунгалайгаа,
Ургажа байхан ногоони үзүүрхээ
Ай, хуруй!
Дүрэжэ байхан гали дүлэнхээ,
Дүрбэн хуан шэрээн узуургаа*

*Ай, хуруй!
Баруунай ерэн юһэн хаадһаа,*

Юһэн сагаан ноёдһоо хайра

*Ай, хуруй!
Буха ноён баабайн бойногһоо,
Будан хатан ибиин умайһаа
Ай, хуруй!
Баян хүни зөөриһөө,
Баатар хүни зүрхэнһөө
Ай, хуруй!
Мэргэн хүни эрхэйхээ,*

*Мэхэшэ хүни хэлинхээ
Ай, хуруй!
Дааша үбэй далага
Элэшэ үбэй хэшэг.*

От распростертого высокого неба
И раскинувшейся широко родной
земли

Ай, хурай! [благодати прошу]
От лучей золотого солнца
И сияния молодой луны
Ай, хурай!

От упитанного жира земных про-
сторов

И молочного вымени вселенной
Ай, хурай!

От прозрачности текущей воды
И кончиков растущих трав
Ай, хурай!

От пламени горящего огня
И основания четырех березовых
алтарей

Ай, хурай!

От западных девяноста девяти
хатов

И девяти белых правителей мило-
сти

Ай, хурай!

От гривенки Буха нойона отца,
Из лона матери Будан хатан

Ай, хурай!

От добра богатого человека,

От сердца храброго человека

Ай, хурай!

От большого пальца меткого чело-
века

И языка хитрого человека

Ай, хурай!

Неподъемное изобилие,

Неиссякаемую милость.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 197, л. 5]

Призывание «Просьба благодати», насыщенное образами древней поэтики, выявляет высокое поэтическое мастерство автора текста. Гимну, заговору-заклинанию характерны как эмоционально-выразительные эпитеты, использующиеся в песнях, так и описательно-образительные, встречающиеся в эпосе. Поэтические ассоциации, непосредственно связанные с традициями устного народного творчест-

ва, являются образцом устного поэтического слова. Красочные эпитеты «щедроты богатой земли», «богатырское сердце», «прозрачные текущие воды», «неиссякаемая милость», «неподъемное счастье», встречающиеся в разных вариациях в текстах *хурылга* 'призывание благодати' и являющиеся устойчивыми фольклорными формулами, создают эмоционально приподнятый стиль.

Например, на *тайлгане* хозяину земли и воды *Газар уһани тайлга*, совпадающем с христианским праздником Покрова Святой Богородицы (раньше обряд посвящался антропоморфному духу — хозяину тайги Баян Хангай бабай), проводят обряд *даланга хуруйлга*. Шаман держит тарелку с едой и просит благодати для людей у чистых и светлых сил во вселенной [Тушемилов, 1995, с. 16]. Заклинатель сначала обращается к богам и силам природы, затем — к носителям благоприятных субстанций, чтобы получить долголетие, богатство, силу, меткость, хитрость. Повтор магической формулы *ай, хурай* или *ай, хуры* через каждое двустипение усиливает воздействие заговора. По мнению Т.М. Михайлова, восклицание *Ай, хурий, хурай, хуруй!* восходит к эпохе раннего первобытно-общинного строя и связано с тотемно-оргиастической обрядностью. Оно применяется в ритуальных обрядах как «призывание» или просьба о даровании благодати, используется рефреном в начале или в конце строки, строфы [Михайлов Т., 1980а, с. 194].

В шаманской речи, ориентированной на ораторские приемы изложения, нередко используются постоянные звукоповторы (*уйк хуры, ай хурай, сээк / соок, шүрэг-шүрэг, абуу доо*), также уравнивающие ритмическую структуру стиха и имеющие значение орнаментов. Думается, в данном случае не меньшее значение имеют песенные традиции монгольских народов, отличающиеся наличием звукоподражательных вставных слов в конце строфы, строки или припевах. Истоки протяжных песен монгольских народов тесно связаны с шаманскими обрядами. По мнению Д.С. Дугарова, «в песенном творчестве западных (добайкальских — аларских хонгодоров и осинских, прежде так называемых „балаганских“) бурят протяжные песни *ай дон* считаются самыми древними по происхождению... и исполнение песен *ай дон* было обязательным компонентом обрядовой системы белого шаманства... Их мелодии и форме исполнения были присущи протяжность и антифонный хоровой повтор каждой строки вслед за певцом-запевалой, в результате чего возникало гетерофонное многоголосие» [Дугаров Д., 2010, с. 96–97].

Заговорная формула в сакральном тексте также должна повторяться для магического воздействия, как, например, в следующем примере:

<i>Сээг! Буряад булгад хоёры</i>	Сээк! Бүрят и булагатов
<i>Сээг! Будаан мэтэ бударгаһан,</i>	Сээк! Как просо рассыпавшие,
<i>Сээг! Булаг мэтэ дэбэргэһэн,</i>	Сээк! Как родник разлившие,
<i>Сээг! Буха ноён баабай!</i>	Сээк! Буха нойон отец!
<i>Сээг! Будан хатан ийбиш!</i>	Сээк! Будан хатан мать!

[Балдаев, № 262/352, л. 33]

В некоторых вариантах призываний звукоповтор *сээг* заменяется обобщающей формулой: *Сээглэһэн манай — сээгээрээн*, / *Хаяһан манай — хамагаараан* ‘Просящие благодать (досл.: призывающие «сээг») — мы все [со своей просьбой]’, / Подносящие мы — вместе [со своим подношением] [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 4]. В данной формуле закодированы две основные функции обряда: прошение и подаяние. В прошении подразумеваются сразу просьба помогать и просьба не вредить, а подношение приносится для сохранения равновесия в мире людей. Эта идея развернуто дается в эпилоге призываний.

Божество просят о даровании как конкретных вещей, так и благоприятных обстоятельств: счастья или удачи (*хишиг хутуг, зол заяа* ‘счастье-судьба, счастье-благоденствие’). По верному замечанию Н.Л. Жуковской, в самом удвоении этих слов заложена определенная сакральность, имеется в виду благодать, предопределенная небесами, судьбой, абстрактным неантропоморфным началом, распорядителем судеб как отдельных лиц, так и всего народа в целом [Жуковская, 1988, с. 87]. Благодать как тонкая субстанция зависит от точного следования норме, потому обряды *буян тогтоохо* ‘приобрести благодать’, *даллаха* ‘призывать счастье’ почти обязательны для всех.

Помимо просьбы в форме заклинания эпилог призываний также содержит большой фрагмент с перечислением подношений. Формулировка приносимых даров имеет символическую связь с функцией призываемых духов. Жертвенные животные, белая пища, угощение в ритуальной схеме теснейшим образом связаны с культом предков. Если какой-либо род не проводит обряды угощения своих покровителей и хранителей, то шаманы говорят, что голодные предки этих родов ждут жертвы от своих детей у пустых котлов.

В призываниях каждый шаман как поэт вносит свои небольшие изменения в формульные выражения, вставляет поэтические образы, не встречающиеся в других вариантах, строго придерживаясь канони-

ческой формы обряда подношений. Если в некоторых призываниях упоминается только масть жертвенного животного, то в следующем тексте приводится полная характеристика барана: *Хөө ехэ магнай-тай, / Түхэрээн ехэ нүүлтэй, / Тоолошогүй нооһотой, / Тоомооршоогүй яһатай, / Хорин найман сэмгэтэй, / Хорин найман хабаһатай, / Мон-хор малаан хусыешни, / Барижжа мүргэжэ байнабди*. 'С угольно-черным большим лбом, / С круглым большим хвостом, / С бесчисленным множеством шерсти, / С костями без повреждений, / С двадцатью восемью ребрами, / С двадцатью восемью трубчатыми костями / Барана [с белым пятном] на круглом выпуклом лбу / Подносим и молимся мы' [Ксенофонов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52, л. 60]. Когда каждая часть и все качества жертвенного барана нагружаются определенным значением, «все действие становится как магическим, так и экспрессивным» [Лангер, 2000, с. 146].

Жертвоприношения духам предков и хозяевам местностей Н.Л. Жуковская рассматривает как один из видов дарообмена. Все даримое расценивалось как жертва-дар, не требующая немедленной материальной отдачи, но ожидалось растянутое во времени и пространстве благодеяние [Жуковская, 1988, с. 109]. Обрядовое распределение кулинарного символа имеет свои определенные правила и законы, связанные с особенностями ритуала, времени, места и духа, которому преподносится дар. Символика вида подношений строго определена по типам обряда и жертвоприношения, как отмечено на *тайлгане* у агинских бурят: на блюде, на рожне, на огне, на руках или бросая кусочками. Жертвopолучатель диктует особые способы жертвоприношений. Например, Хан Дошхон нойон, хозяин горы Хаша, требует жестоких способов убийства жертв, без которых он не принимает дар [Жамцарано, 2001, с. 261, 329]. Поэтому в призываниях подробно перечисляют все типы и виды жертв, прося несколько раз быть благосклонным к подношениям.

Имитативная, или подражательная, магия лежит в основе заклинаний, где символически толкуемая ситуация в настоящем рассматривается как модель события будущего. В мифологическом мировоззрении действует «закон символической эквивалентности» (Шайер). Согласно этому представлению, предметы и субстанции являются не только тем, что они есть на самом деле, а связаны таинственной и глубокой эквивалентностью.

Таким образом, в шаманской поэзии нами условно выделены три основных жанра: гимны-восхваления, молитвы-призывания и заян-

ские песнопения. В шаманских песнопениях выделяем гимн как сравнительно простой поэтический текст, структурное построение которого приближено к заговорам/заклинаниям и восхвалениям. Молитвы-призывания — более сложные повествования, чаще имеющие трехчастную структуру, состоящую из зачина, восхваления, бессюжетного или сюжетного развития событий в основной части и эпилога. Основная часть молитв-призываний в зависимости от исполнителя и мифологического образа наполняется разным содержанием. Как эволюцию развития жанров отмечаем заянские песнопения с более выраженной кумулятивной сюжетной канвой. Если гимны и заянские песнопения отличаются единством внутренней образно-структурной и композиционно-поэтической организации, то под жанром молитвы-призывания условно понимаются тексты, имеющие не только признаки гимна и заянских песнопений, но и свои типологические отличия.

Следует отметить, что в следующих разделах мы придерживаемся подобного жанрового деления текстов. В данном разделе рассмотрены зачины и эпилоги, подробный анализ основной части песнопений содержится в следующих главах.

1.3. Стихосложение и образные средства

Стихосложение шаманских текстов в бурятской фольклористике не являлось объектом специального изучения. В исследованиях по монгольскому и бурятскому стихосложению имеются только краткие высказывания по этому поводу. П.Н. Дамбинов в статье о шаманской поэзии в ракурсе европейского стихосложения, выявляя сильные и слабые позиции силлабо-тонического стиха, пытается рассматривать шаманские заклинания как метрический стих с музыкальной основой, где ритмически четкий рисунок: ямб и последняя строка — пиррихий, ямб.

*Даб гэмэ дайда дээрһээн
Далай гэмэ уһан дээрһээн
Хан ехэ Бохан дээрһээн
Хатан ехэ Зарлик дээрһээн
Захалажи дурданам.*

С земли, по которой ходишь,
С воды, называемой морем,
Со священного великого Бохана,
Со священной великой Зарлик
Начиная, призываю.

[Дамбинов, 1923, с. 247]

В шаманском тексте каждое значимое слово имеет свою историю. Не зная адресата призывания и значения теонима и топонима, невоз-

можно раскрыть его смысл. Данное вступление из гимна посвящено *Заяаша баабай, Зарлик төөдэй* ‘Заяша отцу и Зарлик бабушке’, хозяевам священной горы около поселка Бохан в Иркутской области. На горе был шаманский камень, из-под которого бил лечебный источник. Ежегодно здесь проводился *тайлган*, посвященный хозяевам местности. Гора и сегодня остается местом поклонения, хотя христианские служители камень раздробили и вывезли. В варианте призывания И.Н. Мадасона, записанном от сказителя Аполлона Тороева, приводится более полный и логически последовательный отрывок: *Сээг! / Хаан ехэ Бохан дээрэһээн, / Хатан ехэ Заглиг дээрэһээн дурдабаб / Заяаша баабай / Зарлик төөдэй* [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 21]. Сначала упоминаются названия местности Бохан и Заглик, а далее имена призываемых духов.

Один из первых исследователей бурятского стихосложения — А.М. Хамгашалов обосновал отсутствие в бурятском стихе силлабического размера. Силлабическая система требует равенства между отдельными слогами в стихе, за исключением тех слов, на которые падает ударение, что нехарактерно для бурятского устного поэтического творчества. Но вызывает интерес его утверждение, что «силлабика может иметь место в шаманских призываниях, в этих своеобразных церковных речитативах. Действительно, там имеется тенденция к выравниванию слогов, даже с долгим гласным, без каких-либо ударений, за исключением повышения тона в отдельных случаях» [Хамгашалов, 1949, с. 33]. А.М. Хамгашалов в шаманском стихотворном размере видит ритмическую природу, подчеркивая выравнивание без ударных слогов.

Итак, в шаманских песнопениях наблюдается выравнивание слогов без ударений. Мы полагаем, что шаманские тексты полностью соответствуют следующему утверждению бурятского стиховеда С.Ш. Чагдунова: «Для всех улигерных стихов была совершенно естественна с самого начала силлабическая система, основанная на выделении ритмических единиц не по качеству слогов (наличию или отсутствию в них ударения, противопоставлению долготы или краткости гласных), а по их числу, по длительности количественно различаемых стиховых отрезков» [Чагдунов, 1993, с. 234].

Исследуя ритмику фольклорного стихосложения, Г.О. Туденов относит шаманские стихотворные тексты к фольклорным, но не останавливается на их анализе. По Г.О. Туденову, фольклорная поэзия бурят имеет улигерную систему стихосложения. «Ритмика улигерных стихов образуется, с одной стороны, четырьмя равноправными мет-

рическими средствами текста: аллитерацией, синтаксическим членением, относительной равносложностью и параллелизмом, с другой стороны, мелодией, т.е. она образуется взаимодействием стихотворного текста с мелодией» [Туденов, 1958, с. 87]. Ученым доказаны эти выводы на конкретных улигерных текстах. С целью выявления закономерностей звуковой организации шаманских песнопений в сравнении с наиболее изученным улигерным стихом рассмотрим следующие примеры:

<i>Дабхан гэмэ дайда дээрэнээн</i>	С земли, по которой ходим,	8
<i>Дабшуулжа дурдарнам,</i>	Повторяя, призываю,	6
<i>Далай гэмэ уһан дээрэнээн</i>	С воды, раскинувшейся морем,	8
<i>Уршуулжа дурданам.</i>	С истоков призываю,	6
<i>Уруугаа үнгэтэ Огторгой</i>	Снизу расцвеченного Неба-отца	
<i>баабайгаа</i>	своего	12
<i>Урмаарань захалан дурданам.</i>	Призываю сначала с почтением,	8
<i>Өөдөө үнгэтэ дэлхэйгээ</i>	Сверху расцвеченную Землю,	8
<i>Үргэмжөөрнь захалан дурданам.</i>	[Повторяя], призываю.	8

[Тушемилов, 1995, с. 30]

<i>Дордо доһолгожо</i>	[Снизу сотрясающих]	6
<i>Дошхон найман лусай</i>	Восьми свирепых лусов	6
<i>Мүнгэн ехэ миралга,</i>	Великим серебряным бликам,	7
<i>Алтан ехэ дольёондо</i>	Золотой высокой волне,	7
<i>Арюулхажа үргэнэб!</i>	Очищая, подношу я!	7

[Поппе, 1936а, с. 30]

Для текстов знаменитых улигершинов и шаманов характерна особая напевность не только из-за метрических размеров, но и за счет художественных повторов (особенно в трафаретных символических двустипиях, четверостипиях), как в следующих примерах:

<i>Даараа болоһоон</i>	Если замерзнут, —	4
<i>Дулаалсыт.</i>	Обогрейте.	3
<i>Өлһөө болоһоон</i>	Если проголодаются, —	4
<i>Эдеэлсыт.</i>	Накормите.	3

[Тушемилов, 1995, с. 11]

<i>Буха ноён баабайн</i>	Буха нойон отца	6
<i>Бойног доогуур шургүүлжа,</i>	Под гривенкой проскальзывая,	7
<i>Будан хатан ибиин</i>	Матери Будан хатан	6
<i>Умай доогуур шургүүлжа...</i>	Под чревом проскальзывая...	7

[Тушемилов, 1995, с. 24]

Из многочисленных образных призываний хозяину огня приводим аларский вариант. Два трехстишия построены по единой синтаксической и ритмической схеме с начальной аллитерацией и конечными художественными вариациями:

*Боориин шулуугаар дүли хэхэн
Борлон хусаар тайлга уруулхан
Боро торго нэмэржэ буулайт.*

Из горных камней очаг сделавшие,
Годовалого барана в жертву принявшие,
Серым шелком покрывшись, спустились
вы.

*Эрын шулуугаар дүли хэжэ
Эрмэг хонёор тайлга хүүлэн
Эрээн торгоор нэмэржэ бууһан.*

Из береговых камней очаг сделавшие,
Яловой овцой молебствие принявшие,
Пестрым шелком покрывшись, спустились.

[Дамбинов, № 97, п. 2, л. 28–29]

Во-первых, в шаманских стихотворных призываниях наблюдается обязательная аллитерация, обозначающая начало поэтической речи — стихоряда. Если для улигерных текстов характерны сплошной и смежный виды, то в шаманских варьируют все виды аллитерации. Как известно, бурятскому стихосложению изначально нехарактерна рифма, шаманский стих в основном построен на анафоре, на созвучии начальной аллитерации. Как в улигерных стихотворных текстах, при помощи напева устанавливается ритмическая мера стихов. Ритмика образуется из поэтического текста и мелодии.

Во-вторых, если основной размер улигерных стихов — семисложник, то подсчет шаманских стихов предполагает более свободный выбор размеров — от 3 до 9 слогов, но полностью выдерживается относительная равносложность стихов в пределах одного абзаца, единого по смыслу, ритму и интонации.

В-третьих, в шаманских песнопениях наблюдается четкое построение строфы по синтаксическому признаку, где строфа является в синтаксическом отношении законченным целым. Порядок слов в стихе канонически неподвижный.

В-четвертых, для шаманского стихосложения характерны двустишия (*холбоо үгэ*) по образцу древнемонгольской поэзии, основанные на приеме параллелизма. Часто применяется стих, подобный пословицам, поговоркам, следующий простейшей строфической форме. Для усиления звучания какой-либо мысли или отдельных мест стихотворения в основном применяется тот же фольклорный прием параллельных повторов, особенно синтаксический параллелизм. Бесконеч-

но длинные строфы в шаманских текстах чаще строятся за счет повторов. Особенности применения параллельных конструкций будут рассмотрены далее на конкретных примерах.

В фольклорных стихах не выделяется местонахождение ритмического ударения. Но, по мнению Г.О. Туденова, метрические размеры чаще встречаются в шаманских гимнах, воззваниях, где возникает четкое и определенное ритмическое ударение в каждой стопе [Туденов, 1958, с. 154]. Как многие медитативные тексты, шаманские песнопения читаются особым протяжным речитативом, имея в основном напевное звучание, используется чередование долгих и кратких слогов. «Слагание» сакральных текстов протекает на чувственном уровне, например, торжественные ритуальные гимны соседствуют с лирическими излияниями, с прозаическими просьбами. Тексты ритмически упорядочены определенным расположением звуков, некоторые тексты метрически выдержаны, выверены под ритмы бубна, колокольчика. В шаманском стихосложении четкий ритм поддерживается за счет равносложности и подчинения ритма слова ритму музыки. Ритм не поэтический, а скорее экстатического сознания, как бы соединяющий человека с небесным ритмом. Стих выстроен не только внешне ритмически, но и внутренне логически, где параллелизм, многозначность термина, одинаковое звучание как бы должны способствовать странствию духа, предельно акцентируя внимание на сакральности текста.

Поэзии приписывают пророческую роль, а в религиозных текстах она максимально выполняет эту функцию. Почти у всех народов метрический стих участвует в религиозных обрядах и считается носителем таинственных сил. В шаманских стихотворениях строка как ритмическая и смысловая единица, подчиняясь языковому ритму, создает ощущение регулярности и предсказуемости событий в сакральном пространстве. Характерные для них повторяющиеся структуры, организованные на основе аллитераций, повторов строк, слов и слогов, обладая особой мелодичностью, усиливают эффект обволакивающего воздействия. Ритмический рисунок текста обладает гипнотической силой, рождая веру в данную формулу, в заклинание.

Ритмически-мелодическое начало усиливает эмоциональный элемент в песнопениях:

*Зүүни газар зүүдэншини,
Зүлхэйн газар нааданини.*

Земля восточная — сон твой,
Долина Лены — игрище твое.

[Богданов, кн. 2, п. 16]

Порядок слов в строке, построенной по закону гармонии гласных, при произношении сакральных текстов усиливает функциональное воздействие песнопений. Глоссализация речевой ткани текста, аллитерация и ассонансы играют особую эмоциональную роль, возможно, здесь имеет место влияние на фоническую организацию текста «звукосимволической функции анаграммирования» (Баевский), например повтор инициальных фонем ключевого слова *зүүни, зүүдэниши, Зүлхэйн*. Умноженный двукратно в пределах строки, повтор звуков придает музыкальную тональность двустипию, их звуковое тождество способствует организации ритма.

В шаманских песнопениях в основном действует та же система фольклорного стихосложения: аллитерация, относительная равносложность и равнословность, синтаксическая цельность строфы, двустипия (*холбоо үгэ*). Просодическая структура монгольского стиха, анафорический характер строфы, аллитерация, являясь элементами звуковой организации стиха, выступают ведущими компонентами в ритмико-композиционном построении текста. Также особенностью поэтического стиля шаманских песнопений являются вариативные синонимические конструкции — синтаксические, лексические повторы.

Основная техника сложения шаманских песнопений — традиционные формулы. К ним относятся постоянные эпитеты, устойчивые сравнения и тропы, «общие места», «подвижные отрывки», тематические стандарты, стилистические клише, образные стереотипы и т.п. В данном случае небезынтересно мнение Е.О. Хундаевой о том, что эпические произведения бурятского народа состоят из поэтических формул-клише, которые в системе семиотики представляют собой знаки, передающие определенную внеязыковую информацию [Хундаева, 1999, с. 13].

В чем же особенность шаманского стихосложения по сравнению с остальными фольклорными текстами? По сравнению с устоявшимся, отшлифованным улигерным стихосложением шаманский стих, выполняя сакральную, практическую, а не поэтическую функцию, имеет менее стройную систему. Шаманский стихотворный размер более подвижен, богатый набор синтагм-стихов, размеров отличает разные жанры шаманских песнопений. В призываниях крупных масштабов интонационное и ритмическое членение текста основывается на смысловой группировке слов. Абзацы, единые по смыслу, ритму и интонации, скрепляются между собой механическим (кумулятив-

ным) присоединением следующего семантического абзаца в основном словами-вставками *тийбэл* ‘затем’, *хойтон хадаа* ‘далее’.

Особенностью некоторых шаманских текстов являются жесткие, постоянно повторяющиеся конструкции *бэлэйл* ‘так же ведь было’, *бэлэйш* ‘ты есть, был(а)’, *нэмнай* ‘так было’, ритмически синхронизирующие стихотворные размеры, подчиненные сакральным задачам. Употребление слов *бэлэй* и *нэмнай* в шаманской поэтике как особая синтаксическая и ритмическая структура является условностью устной речи. «Магическое пространство» шаманских текстов создается не только семантикой текста, но и звуковым оформлением слова. Во многих текстах подобное завершение строки занимает 80–90%. Например, призывание хозяина реки Лены *Хара мориной эзэнэй дурдалга*, «Призывание хозяина вороного коня», состоит из 52 строк, в которых, кроме первых пяти, остальные завершаются словом *бэлэйл*, и в этих первых пяти строках встречаются два близких по смыслу варианта *нэмнай*. Все три ипостаси (воина, хозяина, небожителя) Ажарай Бухэ четко разделяются в следующих трех повторяющихся вариациях с неизменным завершением строки словом *бэлэй*:

<i>Хүлэнхэн дээрэ байхадаа бэлэйл,</i>	Когда на Куленге [реке] был,
<i>Хүсэтэй бахатиш гүүлээ бэлэй,</i>	Сильным богатырем слыл,
<i>Хаалингууд дээрэ байхадаа бэлэйл,</i>	Когда на Халинге был,
<i>Хаан ехэ бахатиш бэлэй,</i>	Царственным богатырем был,
<i>Илээнэйнгээ уһан дээрэ байхадаа бэлэй,</i>	Когда на водах Лены был,
<i>Эсэгэ бахатиш гүүлээ бэлэйш!</i>	Отцом богатырем слыл ты.

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 135]

При сопоставлении текстов выявляется, что данная конструкция наиболее распространена в песнопениях, записанных Ц.Ж. Жамцарано у эхиритских и булагатских племен. Точный повтор материала дается в записи Т.К. Алексеевой в Осинском районе Иркутской области.

Стихотворный размер синхронизирует шамана со слушателем, возникает ритмическая общность, которая усиливается постоянно употребляемой своеобразной формулой *нэмнай* ‘так же ведь было’, *бэлэй* ‘так было’, где присутствует явная установка на сопереживание участникам действия. Коммуникативный статус сакральных текстов, адресуемых слушательской аудитории, требует подобных повторов для подтверждения достоверности излагаемых фактов. Если конструкция *бэлэй* ‘так было’ имеет функцию сообщения, *бэлэйш* ‘ты есть’ — констатация факта, то *нэмнай* ‘так же ведь было’ призывает

зрителей в свидетели как очевидцев. Но как отмечает Э.В. Померанцева, «наиболее сильное утверждение реальности происшедшего выражается формулой „было“, „бывает“, т.е. определяет содержание как происшедшее, что в логико-философском плане не тождественно истинности» [Померанцева, 1975, с. 75]. Оппозиции истинность–ложность, очевидность–неочевидность в шаманских текстах разводятся на символическом и реальном уровнях по-разному.

Шаманским песнопениям характерны особенности словесного образа эпохи синкретизма: кумуляция, параллелизм, повтор и ранние формы тропа. Известно, что слово в эпоху синкретизма не отделено от предмета высказывания. М.М. Бахтин видел специфику архаического слова в том, что оно «в сущности почти не имеет значения; оно все — тема; его значение неотделимо от конкретной ситуации его осуществления» [Бахтин, 1979, с. 17].

Признаки художественного мира — повтор, ритм, метафоры, необъяснимые логически сочетания звуков и образов — дополняют символическую структуру шаманских песнопений. Тропы (метафора, метонимия и пр.), фигуры мысли (антитеза, олицетворение и пр.) и фигуры слова (повторение, градация, созвучие и пр.), характерные для поэтики шаманских текстов, создают символический мир толкований вещей и предметов. По Ю.М. Лотману, в мифопоэтический период творения основным образным средством является троп. И не случайно типологически тяготеют к тропам культуры, в основе картины мира которых лежит принцип антиномии и иррационального противоречия [Лотман, 1999, с. 411].

Ритм рефрена, т.е. «стихия универсальной повторяемости» (Мелетинский), свойственная эпосу, является основной и для шаманских песен. Ритму подчиняются все повторы, это создает темп, от которого зависит эстетическое и эмоциональное восприятие. Украшающие эпитеты могут выступать в качестве установленного зачина, метафор, сравнений, создавая художественные образы. В данном тексте методом повтора конструкции *хэмнай* события нагнетаются для усиления эффекта воздействия:

*Шулуун ехэ мүндэр хэмнай,
Гал ехэ сахилгаан хэмнай,
Газар ехэ дохолгоон хэмнай,
Хэмжэн сагаан үүлэнээр
хэмнай...*

Огромный каменный град был ведь,
Огненные огромные молнии были ведь,
Сильная тряска земли была ведь,
Белыми перистыми облаками были
ведь...

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 36]

Соединительные слова, используемые как самые доступные и нейтральные формы, служат для ритма стиха, декламационного исполнения и облегчения слухового восприятия. Главное в том, что в данном случае действует требование ритуального ритмического повтора. Подобная конструкция создает наиболее четкий ритм для облегчения эмоционально-психологического восприятия материала. На наш взгляд, это самый явный пример шаманской поэтики, когда создается ритм повтора по кругу, подобно вертикальному восхождению или нисхождению. Также возможно многократное повторение заклęcia с тем чтобы возросла закликательная энергия стиха.

В подобных текстах редко встречаются неожиданные вариации, чаще строки повторяются, вводя новые элементы в привычный для слуха ритм. Для ритмической организации стиха употребляются постоянные эпитеты, клише, характерные для древних текстов многих народов, представляющие собой риторические украшения.

Одной из основных особенностей синкретической поэтики считается параллельная конструкция стихов. В шаманских текстах образный язык параллелизма является ведущим структурным компонентом. Из двучленного параллелизма развились, по А.Н. Веселовскому, одночленный, многочленный и отрицательный. В частности, из таких коротких одночленных формул возникли символы народной поэзии. Символ как один из видов параллелизма — принципиально иной язык, исторически предшествующий тропу и требующий не условно-поэтического, а мифологически-буквального понимания [Веселовский, 1940, с. 314].

Для шаманских текстов, как мы уже отмечали, особое значение имеет магическое действие символически закодированных эпитетов, многократных повторов. Звуковой магизм также задается повторами фоном, параллельными структурными конструкциями. Сетования героини в «Призывании многочисленных улейских заянок» близки к народным плачам, где усилению восприятия смысла способствует соединение однокоренных слов:

*Тэнэхын ехэ тэнэжэ,
Мунахын ехэ мунабаб.*

[Сильно мучилась я, намучилась].

[Сильно страдала я, настрадалась].

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 122]

Перевод приблизительный, возможно, точнее вариант: 'Мучениями сильными мучилась, / Страданиями сильными страдала'.

Синонимический параллелизм, построенный на синтаксическом повторе, усиливает эффект воздействия. Д.С. Лихачев выделяет аналогичные явления в древнерусской литературе. Особенность синонимических сочетаний заключается в том, что синонимы не образуют сращений, но вместе они создают новый, словно усиленный оттенок значения. Синонимические сочетания ставятся рядом, равноценные друг другу, для того чтобы обратить внимание на то общее, что имеется в их значениях. Такой прием, по мнению Д.С. Лихачева, служит как целям абстрагирования изложения, так и целям его экспрессивности [Лихачев, 1971, с. 114–115].

По нашему предположению, в шаманских текстах подобные синтаксические конструкции, выполняя экспрессивную функцию, несут не менее значимую семантическую нагрузку, например: *Хотойхожо оролой бэлэйл... / Нахиихажжа буулай бэлэйл... / Нааданай дунда байгаа бэлэй, / Хуримай дунда хатараа бэлэй*. ‘Зашла [горделиво]... / Прибыла [достойно]... / Среди игрища стояла было, / Среди свадьбы плясала было’ [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 111], акцентируя внимание на появлении героини на свадьбе и ее особом положении. Также обилие разных вариантов лексического повтора, возможно, свидетельствует об архаичности стиля песнопений.

Формы повтора и параллелизма служат для постепенного эмоционально-смыслового нарастания ритма. Например, шаман во время обряда, посвященного огню, ведет свое призывание в четком ритме круговой нисходящей интонации, изменяя в каждом трехстишии только первое слово в строке:

*Гунан байһан дайдые
Гурба тойрожо буулайб.
Гуламтын хоймор эжэллэйб.
Дөнөн байһан дайдые
Дөрбө тойрожо буулайб.
Делиин хоймор эжэллэйб.*

Вокруг трехлетней земли
Сделав три оборота, спустился.
Занял я почетное место у очага.
Вокруг четырехлетней земли
Четыре раза обернув, спустился.
Занял я почетное место у огня.

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 9]

Наряду со стремлением к содержательному объяснению окружающего мира, стих тесно связан с ритуалом. Чтобы создать иллюзию сверхъестественной воли, впечатление вертикального спуска достигается равномерными повторами, сравнениями на семантическом, лексическом, фонетическом уровнях. Нарастание повторов идет по принципу винтовой лестницы. Движение мысли по спирали как бы

создает иллюзию восхождения, напоминая образ «мирового древа», шаманского космогонического символа, олицетворяющего связь миров.

Оформление текста звуковыми повторами помимо интонации кругового восхождения/нисхождения также создает интонацию нагнетания событий:

<i>Хара түмэр хуягтан,</i>	С черными железными щитами,
<i>Хүндээ түмэр дуулгатан,</i>	С полыми железными шлемами,
<i>Бухар шара номотон,</i>	С бухарскими желтыми луками,
<i>Будай мүнгэн хаадагтан.</i>	С темными серебряными колчанами.

[Балдаев, № 2929 (5)]

Симметричность построения строк подчеркивается синхронностью их ритма и одинаковой синтаксической ролью существительных, оформленных аффиксом *-тан/ -тон* в конце каждой строки, в бурятском языке обозначающим признак собирательной множественности, принадлежность данному единству ('имеющие щит, шлем, лук, колчан'). Звуко-фонетическая формальная тавтология в данной ситуации создает впечатление доведения событий до высшей степени накала.

Идентичная инструментовка поэтической речи употребляется при представлении персонажей иного мира в виде замещающих эпитетов основных имен. Например, в призывании *Дулаан төөдэй* 'Бабушки Дулан' ее неимоверное могущество передается следующими гиперболическими эпитетами: *Хурдан хүхэ моритон, / Хурса ехэ хэлэтэн, / Бүхэли ехэ сээжэтэн, / Бэрхэ ехэ бээтэн, / Бэлэгэн ехэ нюдэтэн, / Ангайма ехэ аматан, / Айма ехэ абатан, / Шэрээмэ ехэ шэдитэн!* 'С быстрыми сивыми конями, / С острым, сильным языком, / С мощной, широкой грудью, / С ловким, сильным телом, / С острыми, большими глазами, / С открытым большим ртом, / С устрашающими колдовскими способностями, / Со страшными сильными чарами!' [Балдаев, № 311 (267), л. 12]. В данном контексте аффикс собирательной множественности подспудно умножает действенные способности призываемого духа, символически придавая ему все перечисленные признаки. По сути, перед нами кумулятивный принцип связи, когда идет «увеличение», «накопление» восходящего ряда, который появляется при более поздних формах кумуляции [Бройтман, 2001, с. 50].

Текст «Призывание Харамсай Мэргэна» выстроен из повторяющихся параллельных конструкций, он весь состоит из вариативных четверостиший, трехстиший и двустиший. Синтаксическое членение

речи почти всегда совпадает со стиховым, идет ровное, без препинаний, течение речи. Повторы слов, строк и строф, техника лейтмотивов, продолжая древнюю художественную традицию, становятся основными моментами стилистики. И лейтмотивом повторяющиеся слова, строки и строфы играют в каждом случае свою определенную роль. А.Н. Веселовский выделяет повтор как основу поэтического мышления в поэтике синкретического периода. На ритм и повтор как основу художественного мышления указывает и С.М. Эйзенштейн, утверждая, что «повтор мотивов читается как эхо и перезвон». Повторность соотносится с повторяемостью событий в природе, в ритуалах и медитациях (психологический параллелизм), срабатывает мифологическая семантика цикличности всего сущего.

*Нойрто илагдажа,
Зүүдэндэ зүтхүүлэжэ,
Хүхэ ногоон соо хүлбөөрижэ,
Атар ногоон соо атарлажа,
Унтажа хэбтэлэйт.*

Сном покоренные,
Сновидениями ведомые,
В зеленых травах резвясь,
В свежих травах отдыхая,
Спали, почивали вы.

[Балдаев, № 2929 (5)]

Нойрто илагдажа ‘сном покоренные’, *зүүдэндэ зүтхүүлэжэ* ‘сновидениями ведомые’, *хүхэ ногоон соо* ‘в зеленых травах’, *атар ногоон соо* ‘в свежих травах’ — текст сплошь состоит из вариативных формул, где «вариационное поле» формулы располагается в пределах ее традиционности и имеет не формальный, а функциональный характер [Мальцев, 1989, с. 54].

Обрядовый текст использует плеоназмы настойчиво и обильно, постоянно удваивая или утраивая одно действие. Организующими факторами осмысления текста являются художественное перечисление и художественная вариация. Художественная вариация, по определению А.В. Кудиярова, это последовательная передача одной и той же мысли разными словесно-поэтическими средствами [Кудияров, 1984, с. 25].

Когда нечто обыкновенное для нашего взгляда воспевается с нелогично длинными повторами, проявляется особенность сакрального текста, предполагающая выделение психологически значимых моментов. Многочисленные клише повторяющихся синтаксических конструкций вызваны необходимой атрибутикой обряда. Например, повторы всей генеалогической ветви являются обязательным моментом. Но повтор также относится к особенностям синкретического пе-

риода мышления. А.Н. Веселовский объясняет подобное явление как факт более древнего распорядка, и притом синтаксического: соподчинение впечатлений, следующих друг за другом в порядке времени, еще не нашло себе соответствующей формулы и выражается координацией, свойственной народно-поэтическому стилю. Нет пространственной перспективы, близкое и далекое лежит в одном плане, и потому последующее событие описывается с постоянным повтором предыдущих [Веселовский, 1940, с. 80].

В шаманских призываниях образные иносказательные обозначения, синонимические повторы являются характерными стилевыми приемами. Иносказательность дает возможность неоднократно охарактеризовать один и тот же объект с разных позиций вариативно повторяющимися конструкциями, хотя повторы создают излишнюю громоздкость при малой информативности. Таким образом, наблюдается прочная поэтика подбора одинаковых слов, эпитетов, метафор, стилистических конструкций.

Тесно связана с семантикой параллелизма и ранняя метафора. Метафора в фольклорных текстах основана не на сходстве, а на параллелизме и мифологической семантике, она угадывается «благодаря памяти мифа» [Бройтман, 2001, с. 59]. В метафорах выявляется присутствующий только тропу эффект соединения несовместимых миров, повышенная образная насыщенность способствует многозначности метафоры. Последняя тесно связана с древними архетипами, потому ее зависимость от типа данной культуры наиболее ярко выявляется в архаических текстах. Как способ видения и мышления метафора в шаманских текстах чаще несет оценочную роль: *Өбһө эдгее / Үүхэн болгоһон, / Уһайеиш / Тоһон болгоһон...* ‘Травы / Превращающий в жир, / Воду / Превращающий в масло...’ [Тушемилов, 1995, с. 17]. Формулы в шаманских текстах, раскрывая традиционный уклад жизни, содержат упоминания традиционных ценностей.

Словесные образы, например эпитеты, сравнения, гиперболы, в шаманских песнопениях как общефольклорны, так и обрядово обусловлены. Широко употребляются общефольклорные эпитеты (*арюун газар* ‘чистая земля’, *хара эрезн нюдэн* ‘пестрые глаза’) с «поверхностным денотативным» (Лорд) значением, но более значимы обрядово обусловленные эпитеты с «традиционно-интуитивным» (Лорд) значением, расшифровываемые «благодаря памяти мифа» (*шара манан харгы* ‘желтая туманная дорога’, *үндэрэй булган залаа* ‘с высоты соболя кисточка’). Гипербола постоянно употребляется в представлении

замещающих имен небожителей и особых способностей сверхъестественных персонажей, в перечислении даров: *Мөөрдли далангьтнай үргэнэ, /мүндэрдли архиитнай барина!* ‘Как колеса, дары преподносят, / Как град, вино вам преподносят!’ [Балдаев, № 311 (267), л. 12].

Таким образом, широко используемые устойчивые поэтические формы благопожеланий, заклинаний, заклятий, призываний счастья, плачей в обработке шаманов оформлены эмоционально богато. Некоторые призывания являются образцами поэтического мастерства, формы народно-художественного мышления — пословичные афоризмы, идиомы, синтаксические параллелизмы, парные слова, парные эпитеты, антитеза, метонимия — естественно являются арсеналом и шаманских текстов.

В данной главе мы анализировали особенности поэтики шаманских песнопений: стихообразующие элементы и жанровые особенности культовых поэтических текстов. Для инструментовки стиха в шаманских песнопениях ведущее значение имеет совокупность звукового материала, где особо обращается внимание на благозвучие и интонационное оформление текста. Композиция нанизывания наблюдается в разных вариантах повтора и опевания одного мотива. Усиление одного семантического признака путем повтора определяет композиционную структуру сакрального песнопения.

Итак, в шаманских призываниях особо проявляются ритуальные функции слова. Шаманские призывания, как и все устные поэтические тексты, насыщены формульными выражениями. Как мы определили, в шаманских песнопениях звучание, символика и структура формулы, являясь основными компонентами сложения стиха, более всего выполняют ритуальную функцию.

В главе прослежен генезис развития шаманских жанров от древних архаичных молитвенных фраз до кумулятивных сюжетов. Гимны-восхваления и гимны-заклинания нами рассматриваются как более архаичные, бессюжетные тексты. Отмечены молитвы-призывания с простой бессюжетной канвой событий, построенные в форме нанизывания действий, что на самом деле представляет собой примитивную сюжетную схему. Также молитвы-призывания выделены как тексты, наиболее приближенные к эпическим поэтическим традициям. Заянские песнопения как призывания более позднего периода отличаются кумулятивной сюжетной схемой и художественно-стилевым богатством.

Шаманские тексты создавались только для устного восприятия в контексте обряда. Вне авторского ритуально-обрядового исполне-

ния их смысловое восприятие отличается определенной неполнотой. Особая культура устной речи требует того, чтобы звучащее слово запечатлелось в сознании слушателей. В этой живой речи, насыщенной разговорными оборотами и непосредственными наблюдениями, носящей личностную окраску, присутствуют особенности ораторского искусства: многообразные риторические тропы, эпитеты, сравнения и т.д. Многие шаманы, являясь великолепными актерами с собственной мимической, музыкальной и речевой культурой, действуют на психику зрителя как жестами, так и с помощью символически завуалированных художественных образов. Сохранив в основе древнюю культурную традицию, каждый шаман как актер привносит свои выразительные средства и создает свой репертуар.

В шаманских текстах преобладает нелогическое восприятие мира, возможно, для носителей мифологического сознания видимая бессмысленность является выражением сакрального смысла. При всем этом структура построения текстов предельно проста и работает на выполнение конечной задачи. Основным способом общения с духами является обращение к божествам в форме монолога.

Безусловно, шаман, как творческая личность, украшает традиционно принятую канву призываний своими образными средствами, строит свой сюжет и ситуацию, дополняет или сокращает отдельные мотивы, имеет свой композиционный план. Многие шаманы были не менее талантливыми, поэтически одаренными сказителями, шаманские стихотворные тексты известных улигершинов Папы Тушемилова, Аполлона Тороева, Пёхона Петрова, Парамона Дмитриева отличаются особым поэтическим структурированием. Итак, если в улигерном тексте наблюдается устоявшаяся техника стиха, строго отработанные формулы и символы, то шаманскому стиху присущи импровизационность, некоторая непредсказуемость течения речи, продиктованная особенностями обрядового действа. Также следует отметить, что звуковая организация, мелодическая инструментовка текста определяют характерную особенность песнопения (само название «песнопение») как музыкально выверенного речитативного пения.

Шаманизм сыграл особую роль в развитии этической, эстетической системы бурятского народа. Шаманская поэзия как важнейшая часть монголоязычной устной поэтической традиции может стать существенным аргументом для выявления древнейших мотивов бурятского фольклора. В этой связи можно сослаться на давно подмеченную особенность культуры: на протяжении всей своей истории чело-

вечество выделяло для непрактической деятельности своих лучших представителей. Потому «трудно предположить, чтобы в ней не было органической необходимости, чтобы человечество систематически отказывало себе в жизненно нужном ради факультативного» [Лотман, 1970, с. 3–4]. Богатейший материал шаманской поэзии демонстрирует талант и творческий потенциал слагателей сакральных текстов.

Итак, как шаман, так и любой участник шаманского ритуального действия реализует свои духовные устремления во время исполнения призываний и прохождения обрядов. В этот момент характер освоения мира принципиально отличается от повседневного поведения. Шаман во время обряда раскрывает свою внутреннюю сущность, свою мысль, способность к творчеству, потому не случайно функциональный и семантический комплекс ритуала питает истоки будущей поэзии, философии и искусств.

Глава 2

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ

В шаманских обрядах реализуется ритуальный, или сакральный, тип коммуникации, где адресатами являются высшие небожители, действующими персонажами выступают духи божеств и предков. Глубина сакрального смысла знака в шаманских песнопениях и ритуальных событиях в основном определяется культурной традицией, интертекстуальной коннотацией. В денотативное значение слова входит коннотативная семантика ритуального комплекса. «Семантическая связанность» (Топоров) отдельных элементов текста и обряда вводит второй смысловой план — «семантическое пространство» (Топоров). Известно, что в основе обрядовых текстов лежит общее для фольклорного мировосприятия представление о диалогичности взаимоотношений человека с иным миром. Подразумеваемое постоянное присутствие «потусторонних» наблюдателей обуславливает символический, «тайный язык» шаманских текстов и особое поведение персонажей, участвующих в сакральном событии. Итак, особое внимание уделяется содержанию текста, которое скрыто для чужих, но явно и жизненно важно для человека традиционной культуры.

Архаическая поэзия неотделима от древних мистических мифологических символов, где мифологическое содержание и символ тесно взаимосвязаны. Сакральный текст насыщен образами-символами, отсылающими ко вторичному мифологическому осмыслению, потому перевод на язык современных реалий зачастую приблизительный. Символы имеют как сакральные, так и поэтические функции.

В данной главе рассматриваются образы-символы, обозначенные как единичные простые символы. К простым относим наиболее архаические пространственные, оппозиционные, мнемонические символы. В последние входят природные образы (*тэнгри*, небесные светила, звезды, особо примечательные горы, скалы, деревья) и созданные человеком образы: тотемы и *онгоны*. Функции образов-символов оп-

ределяют контекстуальные и интертекстуальные связи, также в шаманских текстах особо значимо «коллективное соглашение», существующее по поводу отдельных подставных имен и формул. Образы-символы рассматриваем во всех жанрах шаманских песнопений отдельными образами, проявляющимися в архаичных текстах как более древние символы, в текстах позднего периода — как универсальные шаманские символы. Еще раз подчеркиваем условность деления на образы-символы и символы-мифы, ибо их взаимосвязь естественна, например, *онгон* — это единичный образ-символ, но под этим образом подразумеваются мифы, раскрывающие данный образ-символ.

В нашем исследовании за основу берем положение, что символ неотделим от структуры образа, «смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан» [Аверинцев, 2001, с. 976]. Образ в фольклоре, выработанный и закрепленный определенной культурной традицией, является типичным. Образы-символы, обладая огромной обобщающей силой, воплощают черты, характерные для той или иной группы, класса, народа. В символических образах растворены их индивидуальные особенности и формы, рассматриваются лишь образы героев с «осуществленной художественностью». По мнению А.Ф. Лосева, «идея есть символ известного образа, а образ есть символ идеи, причем эта идейная образность или образная идейность даны как единое и нераздельное целое» [Лосев, 1976, с. 145].

Под *тэнгри* подразумеваются небесные божества высшего ранга, их сыновьями являются *хаты*. *Нойонами* могут быть духи небесного и земного происхождения. Под земными старцами, бабушками (в архивных материалах С.П. Балдаева бабушек еще называют *хугшууды*, старицы) кодируются духи шаманов как хозяева местных урочищ. *Заяны* призывались чаще в связи с эпидемиями как духи земного шаманского происхождения, требующие умиловителения и поклонения, но не менее распространена их функция как духов-защитников.

2.1. Семантика персонажей небесного пантеона

Для бурят-монгольской мифологии характерен параллельно существующий духовный (виртуальный) мир. В модели мира в шаманских текстах центром как сакральной единицей обозначается мир *тэнгри*, по отношению к которому упорядочивается весь остальной состав. К мифологическим персонажам в шаманизме относятся в первую оче-

редь божества небесного пантеона, затем образы их детей — *хатов* и множество духов (*эжинов*, *заянов*, *онгонов*, старцев и старicc). Не останавливаясь подробно на пантеоне шаманской мифологии, достаточно широко рассмотренном в этнографии, мы акцентируем внимание на образах персонажей, их функциональной значимости в вербальном материале.

Пантеон высших небожителей в песнопениях не выполняет никаких событийных функций, не участвует в движении сюжета, поэтому они рассматриваются нами как символы-образы со статичными символическими воплощениями.

Единое начало мифологического мира представляют *Хухэ Мунхэ тэнгэри* ‘Вечное Синее небо’ и *Этүгэн Эхэ* ‘Мать-земля’. Традиционно космос, делившийся на мужское и женское начало, является основой древнейшей веры бурят. И в шаманских призываниях перечисление рода человеческого начинается с прославления Матери-земли и Неба-отца: *Үлгэн дэлхэй эхэ минии, Үндэр тэнгэри эсэгэ минии* ‘Широкая земля — мать моя, Высокое небо — отец мой’. Вечное небо олицетворяет мужскую (позитивную) субстанцию, а Мать-земля — женское (негативное) начало, они являются объективной реальностью и создателями вселенной. В монгольской мифологии образ Вечного Синего неба как символ вселенной восходит к древним архетипам центральноазиатских племен [Löwincz, 1972, p. 108]. «Начало пути исходит от Неба», потому символическое пространство шаманских песнопений соразмеряется с небесами, согласуется с космическим ритмом.

Небесные персонажи, носящие в шаманской мифологии одинаковые имена и имеющие общее символическое значение, ареально могут находиться на разных иерархических лестницах. Светлые небесные божества у кудинских бурят называются *огторгойн мянган бурхад* ‘тысяча небесных божеств’. Также существуют *үбэри ерэн юэн тэнгэри* ‘передних/южных девяносто девять *тэнгри*’, *барууни табин табан тэнгэри* ‘западных пятьдесят пять *тэнгри*’ и *арын далан долоон тэнгэри* ‘задних/северных семьдесят семь *тэнгри*’. Над девяноста девятью *тэнгри* главенствует Эсэгэ Малан тэнгри, во главе западных пятидесяти пяти *тэнгри* стоит Заян Саган тэнгри, задними семьюдесятью семью владеет Хухэдэй Мэргэн тэнгри. В призывании во время обряда поднятия громовых стрел упоминается деление западных *тэнгри* с их предводителями [Поппе, № 771, л. 8]. В анализируемых нами текстах зачин в основном начинается с призывания западных пятидесяти пяти и восточных сорока четырех *тэнгри*. В следующем тексте

поэтически образно дается пространственная маркировка небожителей. В начале призывания четко обозначено латеральное местоположение небожителей согласно оппозиционным ориентирам, но в дальнейшем, скорее всего, действует поэтический закон аллитерации, акустической структуры стиха, влияющий на семантику текста:

*Баруулажа дурдама
Табин табан тэнгэри,
Зүүлэжэ дурдама
Дүшэн дүрбэн тэнгэри,
Ерэн юэн тэнгэри
Юэн номто тэнгэри,
Урдууриин эргимэ
Уураг баян тэнгэри,
Баруугаараа эргимэ
Бадарган Сагаан тэнгэри,
Ара бээрээ эргимэ
Ата Буумал тэнгэри,
Убэр бээрээ эргимэ
Охин Сагаан тэнгэри.*

Призываемые с запада
Пятьдесят пять *тэнгри*,
Призываемые с востока
Сорок четыре *тэнгри*,
Девяносто девять *тэнгри*,
Девять *тэнгри* — владельцев книг,
Перед ними вращающийся
Молозивом Богатый *тэнгри*,
С западной стороны вращающийся
Бадарган Белый *тэнгри*,
С северной стороны вращающийся
Ата Бумал *тэнгри*,
В передней стороне вращающийся
Охин Белый *тэнгри*.

[Хангалов, ф. 1, оп. 2, д. 695, л. 1011–1014, пер. Н.О. Шаракшиновой]

В песнопениях мифологическое пространство небожителей делится на два дуальных мира, символизирующих позитивное и негативное начало. Символом Добра выступает западная (правая) сторона, светлая (*сагаан*) маркировка (пятьдесят пять западных *тэнгри*), а символом Зла является восточная (левая) сторона, темного (*хара*) цвета (сорок четыре восточных *тэнгри*). Универсальные знаковые комплексы определяют отношения между полярными рядами, развиваясь в дальнейшем в более общие философско-этические бинарные оппозиции: жизнь — смерть, счастье — несчастье, хороший — плохой и т.д.

Западные и восточные *тэнгри* в поэтике шаманских песнопений имеют свои устойчивые формулы. Гимны пятидесяти пяти западным *тэнгри* во главе с Эсэгэ Малан *тэнгри* и Хан Хюрмас *тэнгри* являются вступительной частью многих призываний, где добрые небеса обозначены божествами-покровителями героев. В преданиях и легендах быт Эсэгэ Малан *тэнгри* соответствует традиционному образу жизни зажиточного бурята. Местопребыванием Хана Хюрмаса *тэнгри* как божества более позднего происхождения иногда указывается вершина горы Сумеру, в чем просматривается влияние буддийской мифологии.

По мнению В.А. Михайлова, Эсэгэ Малан тэнгри является сыном Вечного Синего неба: *Хүхэ Мунхэ тэнгэрийн хүйлэжэ һууба* 'Вечное Синее небо, / Окружив, воссел' [Поппе, № 771, л. 9]. Общеизвестна легенда о превращении земного человека Эсэгэ Малан тэнгри в божество. Рассматривая пантеон высших божеств, Л. Леринц приходит к выводу, что человек может стать богом (легенда об Эсэгэ Малан) и бог может стать человеком [Lörincz, 1972, р. 104–115]. В дальнейшем мы рассмотрим миф о Хусай зарине, спущенном божествами с небес на землю.

Одухотворение природы вызывает целый ряд олицетворений в небесном пространстве. В разряд высших небожителей входят солнце, луна и другие небесные светила. В призываниях при перечислении родословных персонажей солнце и луна упоминаются как *уг гарбал* 'прародители бурят': *Юэн хүрээ / Нара баабай / Найман хүрээ / Нара ибии / Тонон нюуртай / Үндэр тэнгэри / Торгон нюуртай / Үлгэн дэлхэй* 'Девять кругов — / Луна отец, / Восемь кругов — / Мать солнце, / С масляным лицом / Высокое небо, / С шелковым лицом / Широкая земля' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 4]. Параллельно с Луной и Солнцем «предковыми» эпитетами наделены Небо как мужское / масляное / богатое и Земля как женское / шелковое / нежное. По мнению многих исследователей, культ небесных светил вытекает именно из культа предков. Л.Я. Штернберг связывает культ солнца с орлом, культ луны — с культом быка: луна как оплодотворительница отождествляется с быком-оплодотворителем [Штернберг, 1936, с. 503, 506]. Таким образом, прослеживается символическая связь тотемных предков с небесными первопредками. Скрытые формулы имеют собственную семантику, открывающуюся только при знании всего мифологического подтекста.

Сведения о детях Эсэгэ Малан варьируют в зависимости от ареала записи. По материалам Ц.Ж. Жамцарано, записанным на Ольхоне, Эсэгэ Малаан тэнгри имеет троих детей: Солнце, Луну и Огонь, и при этом Солнце и Луна выступают в женской ипостаси, хотя их числовые символы в монгольской мифологии разведены по мужской и женской линии. Возможно, здесь отразилась амбивалентность Луны и Солнца: *Нарани эжэн Налхан Юхэрүн хатун төөдэй, найман хүлтэй, найман хүрээтэй* 'Хозяйка Солнца Налхан Юхэрүн хатун бабушка, с восемью ногами, с восемью кругами'. *Нарайн эжэн Налхан Юхэрүн төөдэй, юэн хүлтэй, юэн хүрээтэй*. 'Хозяйка Луны Налхан Юхэрүн бабушка, с девятью ногами, с девятью кругами'

[Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (2)]. Солнце и Луна, выступающие в призываниях в качестве первопредков, выполняют дополнительные функции оберегов: «Солнце называли найжа (духовный опекун), а Луну — нахюуһан (страж-хранитель)» [Манжигеев, 1978, с. 59].

*Эсэгэ Малаан тэнгэрийе
Гэрэл дээрэнээн дабишуулан
дурданам.
Тэнгэрилүүлэн дурдахада бэлэй.
Алма һарынгаа гэрэлыень
Барин дурданам,
Алтан шарга наранай
Туяаень барин дурданам.*

Эсэгэ Малан тэнгри
С высоты его света, возвышая,
призываю.
С небесами совместно призываю.
За свет Молодой луны
Придерживаясь, призываю,
За лучи Золотистого солнца
Придерживаясь, призываю.
[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 30]

Солнечные и лунные символические связи выстраиваются также по цветовой символике: солнце — желтый — золотой, луна — белый — серебряный. Хотя эпитеты поэтически украшают текст, но в шаманских текстах они в первую очередь ритуально значимы: соотносясь с функциями божеств, усиливают действенность призываемых божеств, удваивают силу молитвы. Традиционная семантика эпитета восходит к религиозно-магическим символическим значениям.

Небесный свод в шаманских текстах представляет своеобразную карту, где божества и духи имеют определенную локализацию. Топография небесного пространства имеет свою семантику, местонахождение светил и основных созвездий тесно связано с шаманскими мифами. Существуют мифы о Млечном Пути, Плеядах, поэтому обозначение их роли в сюжете песнопений восходит к известным астральным мифам и легендам. В следующем фрагменте дается красочное описание путешествий на небеса духов двух хоринских девиц:

*Огторгойдо гарахадамнай,
Оёдол сагаан тэнгэри харгымнай,
Тэнгэридэ гарахадамнай,
Тэргэд һара газаршамнай,
Одон мэшэн сэргэмнай,
Суг мэшэн суглаамнай,
Найман хүрээ нарамнай,
Юһэн хүрээ һарамнай.*

Когда мы поднимаемся на небеса,
Млечный Путь — дорога наша,
Когда мы поднимаемся на небо,
Полная луна — проводник наш.
Полярная звезда — коновязь наша,
Плеяды — место нашего собрания,
С восемью кругами солнце наше,
С девятью кругами луна наша.

[Балдаев, № 193 (323), л. 74]

Звезды в шаманских призываниях не только выполняют функции сакральных локусов (место собрания богов), но и сами являются небожителями, охранителями родов или определенных объектов. Например, *Ухаа Солбон* ‘Звезда Венеры’, или *Солбон тэнгэри* ‘Тэнгри Утренней зарницы’, посвящены отдельные призывания как покровителю скота, т.е. покровителю основного богатства бурят. В песнопениях *Оёдол Сагаан тэнгэри* ‘Тэнгри Млечного Пути’, *Гурбан сог*, *Гурбан ногоо*, досл. ‘Три уголька, Три марала’, т.е. ‘созвездие Орион’, выполняют определенные функции, согласно их устойчивой мифологической истории.

Символически неоднозначна функция ведущего небожителя небесного пантеона — Хухэдэй Мэргэна, являющегося *эжином* грома и молнии. Как отмечено выше, он восхваляется в эхирит-булагатских призываниях как глава семидесяти семи северных божеств. В призываниях Хухэдэй Мэргэн обладает традиционной формулой: *Хүхөөдэйн юэн хэмнай, / Юэн хүхэ дэгэлтэй хэмнай! / Хүхөөдэйн юэн хэмнай, / Юэн хүхэ азаргатай хэмнай!* ‘У Хухэдэя девять ведь было, / Девять синих шуб имели [было]! / У Хухэдэя девять ведь было, / Девять сивых жеребцов имели [было]!’ [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 36].

В самом эпитете Хухэдэй заложен синий цвет (*хүхэ*), цвет неба, и небесное происхождение его подтверждается также обладанием именно сивыми конями. По нашему мнению, под формулой «девять Хухэдэя» кодируются девять его сыновей на сивых конях. Необычной является символизация молнии в виде его детей, по кудинской мифологии, они олицетворяют вспышки молнии: *Ергэжэ гараба / Юэн муяа хүд, / Ергэжэ оробо / Юэн мундар басагад*. ‘Громко гремя, вышли, / Девять сильных сыновей, / Громко гремя, вошли, / Девять шаловливых дочерей’ [Поппе, № 771, л. 16]. Хухэдэй Мэргэн, распоряжаясь водными ресурсами на небесах, посылает на землю дождь, обилие, плодородие, что свидетельствует о его связи с водяными *хатами*. И как божество, обладающее громом и огнем, в призываниях он непосредственно связан с кузнечным культом. Девять Божинтовых, относящиеся к западным/белым кузнечным божествам, родословную начинают с Хухэрдэй/Хухэдэй Мэргэна:

*Божонтойн хүбүүдэй удхань
Юэн хүхэ моритон,
Хүхэ торгон дэгэлтэн,*

Божинтовая сыновей родословная —
Имеющие девять сивых коней,
Имеющие синие шелковые дэгэлы,

Гал мэтэ сахилгаатан,
Газар ехэ доһолгоотон,
Хүлтэй ехэ ийби,
Хүхэрдэй ехэ баавай.

С огненными молниями,
Землю сотрясающие,
Хултэй — великая мать,
Хухэрдэй — великий отец.

[Балдаев, № 311 (267), л. 23]

Еще одну знаменательную символическую функцию Хухэдэй Мэргэна отметил Л.Я. Штернберг: «Хозяин грома сливается с самым высоким могучим деревом. Гром ассоциируется с огнем, молнией, солнцем, а дерево — тот материал, из которого добывается огонь. Дерево — мировое древо до небес» [Штернберг, 1936, с. 507]. Таким образом, как сам хозяин грома, ассоциирующийся с мировым деревом, так и его дети, стрелы громовника, символизирующие молнию, являются коннотациями *axis mundi*.

Из пантеона высших небожителей выделяется многофункциональное божество Заян Саган тэнгэри 'Белый тэнгери судьбы', которое, олицетворяя творческое начало, определяет судьбу и поведение людей. Согласно кудинской картине мира, Заян Саган тэнгери наравне с Эсэгэ Малан тэнгери считается творцом людей, символом благополучия, семейного счастья и деторождения [Поппе, № 771, л. 14]. У каждого человека есть свой *заяша* 'покровитель судьбы' на небесах, возможно, здесь подразумевается именно *тэнгери* судьбы. Существуют специальные *онгоны* судьбы — *Заяаша баабай*, *Зарлиг төвдэй* 'Спаситель-отец, Повелительница-бабушка', посылающие на землю свое благословение и покровительство: *Ургажа байһан модондо / Тарим шэнгээхымаад, / Үмхирэжэ унаха гэжэ / Урдажа байһан уһанда / Тарим шэнгээһэн хабатнай / Сээг!* 'На растущих деревьях / Заклинания могли бы оставить, / Полагая, что они высохнут, / На текущих водах / Заклинания распространившая ваша сила' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 22]. Семьи, не имеющие детей, специально заводили Заяша онгона и поклонялись ему как дарителю потомства. По нашим предположениям, символическая связь человека с небесами через нити, лучи, радугу и т.д. в призываниях в основном происходит через *тэнгери* судьбы. Таким образом, *тэнгери* и *заяны* судьбы также являются символами культа предков, связь с которыми должна поддерживаться во имя лучшей доли для потомков на земле.

В бурятской мифологии три четверти всех *тэнгери* олицетворяют явления неба и атмосферы. Как природные символы, имеющие древнейшие корни, они интерпретируются в непосредственной связи

с метеорологическими явлениями. Солнце и луна, звезды, ветер и вода, смена дня и ночи, времен года, приливов и отливов, проявляя божественную сущность и входя в круг человеческой деятельности, постигаются в религиозных образах-символах. «Боги олицетворяют собой свойства природных стихий, и по совокупности тех или иных выделяются определенные группы богов» [Lörintz, 1972, p. 106]. Западные божества, олицетворяющие атмосферные явления природы, символизируют благодетельные для человечества события.

Вечное Синее небо считается творцом людей: *Хүү ехэ заяаһан / Хүхэ Мүнхэ тэнгэри* 'Сотворившее множество людей / Вечное Синее небо' [Поппе, № 771, л. 5]. Поэтому в призываниях бурятские роды обозначают определенных *тэнгэри* как свое *удха* 'начало'. Думается, здесь действует принцип соответствий, утверждающий связь всех сфер бытия, так как явления духовной жизни и физического мира взаимосвязаны. В основе лежит эзотерическая традиция, согласно которой вся природа, выступая как символ, дополняет и расширяет символическую многозначность. Персонификация природных явлений имеет разнообразные символические воплощения, гром, молнии, облака выступают родственниками рода человеческого:

*Һэмжээн сагаан үүлэнээр
Һүлгэлдэмэ удха,
Һубарюу сагаан үүлэнээр
Һубарилдама удха.*

С кружевными белыми облаками
Переплетающееся происхождение,
С вереницей белых облаков
Тянущийся род.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 6]

Тэнгэри в основном воспеваются в песнопениях как покровители рода, поэтому обязательным атрибутом характеристики персонажа является перечисление генеалогии героя, начиная с небесных покровителей, приводится многоликий небесный пантеон, тесно связанный с персонажами повествований, имеющими общие качественные особенности. Человек, благодаря подобному символическому мировидению, тесно связан с Космосом.

*Хангин хүнэй тэнгэри,
Баруун хойто зүгтэ,
Найман намтагай тэнгэри,
Наян сагаан шубуун элэтэн.*

Тэнгэри рода хангин
На северо-западной стороне,
С восемью слоями *тэнгэри*,
Восьмидесяти белых птиц полет.

[Шадаев, № 776 (1119), л. 2]

Четверостишие как формульное выражение представляет собой образ-символ, прочитываемый в контексте шаманских легенд. В пространстве четко обозначено расположение западных *тэнгри*, числовые маркировки западного небожителя (*найман* ‘восемь’, *наян* ‘восемьдесят’) подчеркивают женское, детородное начало божества. Тотемическое лебединое начало как символическая связь между *тэнгри* и определенным родом закодированно упоминается в призываниях.

*Хүрдүт хүнэй тэнгэри,
Хүрдүүт сагаан тэнгэри,
Хормой сагаан тэнгэри,
Гутаар баян тэнгэри.*

*Тэнгри рода хурдүт,
Хурдүт белый тэнгри,
С белым подолом тэнгри,
Гутар богатый тэнгри.*

[Шадаев, № 776 (1119), л. 3]

Если в вышеприведенном примере *тэнгри* рода хурдүт обозначается одноименно с названием рода, то в «Призывании Бугдану» упоминается, что хурдүтский род берет начало от определенного западного небожителя — Осор Саган тэнгри: «*Олон түмэн онгой, / Хорин түмэн хурдүүт, / Онгойн сагаан тэнгэри / Осор сагаан тэнгэри* ‘Множество тысяч онгой, / Двадцать тысяч хурдүт, / Белый тэнгри онгой, / Осор белый тэнгри’» [Ксенофонов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52, л. 57–60]. Компонент *осор* сложного теонима *Осор сагаан тэнгэри*, скорее всего, представляет собой фонетическую модификацию прилагательного *асар* ‘могущественный’, продиктованную огубленным характером инициальных гласных в строфе. Существенным для подтверждения наших наблюдений является мнение академика Б. Ринчена о том, что родословные монголов составлялись в соответствии с древней шаманской символикой [Ринчен, 1965, с. 212]. Небесные первопредки, существующие с начала творения мира, следят за земной жизнью своих потомков. И потомки родословную нить начинают с *тэнгри*.

*Онгон хүнэй тэнгэри,
Баруун хойто зүгтэ.
Уураг сагаан тэнгэри,
Орой сагаан тэнгэри,
Хүтэ баян тэнгэри,
Бүрэгтэ баян тэнгэри.*

*Тэнгри рода онгон,
На северо-западной стороне.
Молозиво-белый тэнгри,
С белой вершиной тэнгри,
Молоком богатый тэнгри,
Стадами богатый тэнгри.*

[Шадаев, № 776 (1119), л. 3]

Описание западных *тэнгри* как охранителей родов маркируется положительной, северо-западной стороной (символику западной стороны как стороны добра и благодати в шаманской мифологии мы ранее отмечали), западных небожителей отличает чистый белый цвет (*сагаан*), зачастую сопровождающийся разными аксиологически окрашенными дополнениями (*Уураг Сагаан тэнгэри* ‘Молозивно-белый тэнгри’, *Хормой Сагаан тэнгэри* ‘Нижний Белый тэнгри’, *Орой Сагаан тэнгэри* ‘Верхний Белый тэнгри’). Положительная эпитетика, присущая западным небожителям, тесно связана с понятием богатства и семейного благополучия (*Хүтэ Баян тэнгэри* ‘Молоком Богатый тэнгри’, *Хүрэгтэ Баян тэнгэри* ‘Стадами Богатый тэнгри’, *Гутаар Баян тэнгэри* ‘Потомками Богатый тэнгри’). Мифологическая символика и метафорика, являющиеся основой изобразительной системы традиционного словесного искусства монголов, особо востребованы в описании пантеона небожителей [Неклюдов, 1995, с. 72].

*Арбан гурбан аймартай,
Аянга ехэ дуутай,
Хан болод нэмэргүүтэй,
Хатан болод хуярга!
Хара хүрин шүнэһые
Хаха нэръеһэн .
Хамагай ехэ
Хан Гүжир тэнгри хээ!*

С тринадцатью пугающими силами,
С громовым мощным голосом,
Со стальной божественной накидкой,
С черным стальным щитом!
Черно-коричневую лиственницу
В щепки молнией разваливший,
Всемогущий
Хан Гужир тэнгри!

[Поппе, 1936а, с. 24]

Функции охранителей и продолжателей родов тесно переплетаются с функциями дарителей основного богатства — скота, поэтому эти *тэнгри* обозначены как божества с молочными продуктами и стадами. Портрет покровителя животноводства Гужир тэнгри соответствует национальным образам грозного силача-воина, хозяина, где особо выделяется такая деталь портрета героя, как громовой голос. Помимо природных физических данных идентифицирующую функцию выполняет костюм, соответствующий наряду шамана и воина.

В призываниях, начинающихся с равного возвеличивания западных и восточных *тэнгри*, наблюдается одинаковое почитание оппозиционных сил как первопредков:

Баруулажа дурдама
Табин табан тэнгэри,
Ахалагшань Хан Хюрмас тэнгэри,
Зүүлэжэ дурдама
Дүшэн дүрбэн тэнгэри,
Ахалагшань Атай Улаан тэнгэри.

С запада призываемые
Пятьдесят пять *тэнгри*,
Главный из них Хан Хюрмас тэнгри,
С востока призываемые
Сорок четыре *тэнгри*,
Главный из них Атай Улан тэнгри.

[Балдаев, № 201/324, 155 (304), л. 3]

Восточные небожители (*тэнгри*, *хаты*, *духи-заяны*) в шаманских песнопениях являются главными персонажами и объектами почитания. Темные божества, обладающие мощью и волшебством, считаются карающими силами и требуют особых обрядов умилоствления. Восточные *тэнгри* как покровители многих бурятских родов в отдельных призываниях упоминаются со всеми их грозными атрибутами.

В целом восточные *тэнгри* символизируют негативные события, что также подчеркивается их атмосферными воплощениями. *Юһэн шуһан тэнгри* ‘Девять кровавых *тэнгри*’ ведают опустошительным градом, *Хара буудал тэнгри* ‘Черный спустившийся *тэнгри*’ производит молнии. *Гурбан Манан тэнгри* ‘Три туманных *тэнгри*’ спускают на землю мор и болезни: *Бургааһани үзүүртэ / Боро мана татажа, / Харгааһани үзүүртэ / Хара мана татажа, / Үндэр голи үхэхэдөө, / Элээ үгэйгээр ябагтуун* ‘На кончики кустарников / Серые туманы притягивающие, / На кончики тальников / Черные туманы притягивающие, / Поднимаясь на вершины, / Без коршуна обходитесь’ [Балдаев, № 247/352]. По нашим наблюдениям, туманы являются атрибутами восточных *тэнгри*, восточные *хаты* и *нойоны* (Ажарай Бухэ) спускаются с помощью желтых и серых туманов, а западные — с помощью облаков.

Мир мертвых в шаманских текстах четко не выделен, подсознательно ассоциируется с нижним миром и имеет древние связи с тюркской мифологией. В хакасской мифологии точно определено, что Эрлик-хан живет под семнадцатью слоями земли с детьми, богатырями и слугами в доме о сорока углах [Катанов, 1907, с 219]. В бурятских мифах и песнопениях обозначение царства Эрлен хана со всей его канцелярией и стражей более четко ассоциируется с земным пространством около темных, холодных восточных морей: *Хара далайн захадань / Хара манан харгы, / Харалаһан газар бүрэнхы*. ‘У черного моря / Черная туманная дорога, / На черной стороне темнота’ [Балдаев, № 311 (267), л. 14]. В целом в шаманских текстах символическое

фольклорное пространство восточных небожителей локализуется на восточной, холодной, темной стороне.

В зависимости от отношения к светлым, западным или к темным, восточным силам в шаманском символическом пространстве определены два основных оппозиционных цвета: белый и черный. В призываниях *тэнгри* указываются как первопредки и, следовательно, покровители определенных родов: *Хоогой хүнэй удхань / Хүрэн хара тэнгэри, / Будар түргэн хура, / Тэбшын шэнээн мүндэр* ‘Родословная рода хогой / Темно-черный *тэнгри*, / Ливнево-быстрый дождь, / С чашечку величиной град’ [Балдаев, № 382/267 (311/267), л. 44]. Один и тот же род зачастую делится на черных и белых, и хурдутский род, вышедший из Монголии, связан с западными и восточными *тэнгри*:

Хүрдүүт хүнэй тэнгэри,
Хүрдүүт сагаан тэнгэри.

Тэнгри рода хурдут,
Хурдут белый тэнгри.

[Шадаев, № 776 (1119), л. 3]

Естественно, шаманы этих родов имеют такие же бинарные отличия на своих шапках и поклоняются западным и восточным небожителям: *Сагаани хүрдүүт удха / Сагаан хэрмэн залаа... / Харайн хүрдүүт удха / Хара хэрмэн залаа* ‘Белых хурдутов род, / Белая беличья кисточка... / Черных хурдутов род, / Черная беличья кисточка’ [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 189, л. 7].

Помимо основных цветов *тэнгри* (черного и белого) употребляется желтый цвет, относящийся к родам шарайт и хангин: *Шарайт хүнэй удха / Шара Хасар тэнгэри, / Гүр сагаан үүлэн, / Гүмнэг сагаан буудал*. ‘Родословная племени шарайт / От Желтощекого тэнгри, / Мощные белые облака, / Молочно-белый спуск’ [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 15–22]. Белая маркировка сопутствующих деталей подчеркивает принадлежность Желтощекого тэнгри к западным небожителям. Согласно шаманской генеалогии, Шара Хасар тэнгри покровительствует родам шарайт и хангин, считающих своим первопредком лебедь, которая, в свою очередь, является дочерью Шара Хасар тэнгри. Природа художественного образа в фольклоре, по сути, всегда воспроизводит универсальную модель мира. Символика желтого цвета в шаманских призываниях также выстраивает парадигму желтое — материнское — солнечное (когда в женской ипостаси) — земное. И лебедь, праматерь человеческая, выступает как связующее звено с землей.

Таким образом, цветовой эпитет, являясь индексом определенной группы, в шаманских призываниях зачастую выступает как аксиологический знак. Но надо иметь в виду, что цветовая символика не всегда четко привязана к родовым преданиям, связанным с небесами. Некоторые вышедшие из Монголии роды имеют цветовые коды знамен Чингисхана (*сэгээнүүд* 'сизые', *харанууд* 'черные', *боронууд* 'серые', *шаранууд* 'желтые'). У каждого рода своя легенда происхождения, например, как отмечалось выше, роду шарайт, относящемуся к хори-бурятам, покровительствует Шара Хасар тэнгри, и прародительницей они называют лебедь.

Название рода шаранут ('желтые') также определяется по цветовому признаку. В бурятском фольклоре каждому роду приписывается краткое формульное выражение, относящееся к родословной. Существует множество вариантов легенд, основанных на данной поговорке: *Шара азаргын шээхэнхээ олдohon шаранут* 'Из мочи желтого жеребца вышедшие шарануты'. Считается, что род шаранут имеет монгольские корни: по некоторым версиям, на девушку попала капля мочи жеребца, после чего она забеременела. Бытует не менее интересная версия о том, что она наступила на тень жеребца и от этого родила мальчика. По сведениям С.П. Балдаева, девушка забеременела от непристойного движения губ жеребца и отсюда начался род шаранутов [Балдаев, № 132 (106), л. 79]. В подобных легендах и преданиях наблюдается одинаковый результат при разных ситуативных вариациях. Именно желтый жеребец как первопредок определил название рода шаранут.

Тэнгри как небожители в основном выполняют наказывающую и оберегающую функции, однако действия их не обозначены, а лишь имплицитно подразумеваются. Связь *тэнгри* с земными жителями в призываниях, как мы обратили внимание, не абстрактная, а кровнородственная, и статичные фигуры тех или иных небесных и солярных покровителей участвуют почти во всех зачинах песнопений.

Итак, из приведенного выше материала можно заключить, что пантеон высших божеств имеет метафорически богатую систему разнообразных воплощений. В аксиологическом аспекте символа небесный пантеон, имеющий два оппозиционных центра, маркирует темное и светлое начало. По нашим наблюдениям, система внешних контрастов поддерживается цепочкой мифологических оппозиций.

2.2. Символы связи между мирами и символы перевоплощения

Как известно, в бурятском шаманизме действует трехмерное пространство, существуют три взаимосвязанные космические сферы, соединенные срединной осью. Из них в песнопениях явно присутствуют верхние две сферы, нижняя обозначена нечетко. Символизм, выражающий единство и связь между ними, довольно сложен и противоречив, потому что с течением времени он неоднократно искажался и модифицировался другими более поздними космологическими символизмами. Однако основная пространственная схема прозрачна [Элиаде, 2000в, с. 248].

Пространство в шаманских песнопениях пронизано множеством символических кодов, в которых проявляется определенная система обозначения ирреальных миров и путешествий в иной мир. Как мы отметили выше, западные божества и *хаты* маркируются юго-западным расположением на небесах и на земле. Например, по представлениям аларских бурят, к Эсэгэ Малан тэнгри можно попасть, если сразу подняться на небо или ехать на юг. По дороге встретится высокая гора, вершина которой выше облаков, на нее надо не взобраться, а заскочить, и после опасного, утомительного пути можно доехать до дворца Эсэгэ Малан тэнгри [Подгорбунский, 1894, с. 11]. Гора в символическом пространстве шаманских песнопений универсально обозначает точку пересечения вертикальной границы.

По кудинской, унгинской (эхириты, булагаты) картине мира, пространство восточных *тэнгри*, *хатов* и всевозможных духов маркируется северо-восточной стороной. Слово *зуун* 'восток' может обозначать как восточную сторону, так и левое расположение. Ориентировка по признаку «левый–правый» — одна из древнейших бинарных оппозиций, где «левый» как восточная сторона имеет отрицательное значение, а «правый» — положительное [Бурчина, 1997, с. 97].

Мифологическая пространственно-временная модель предполагает проницаемость границ между миром живых и мертвых. Образы чужого мира, например мира мертвых, чрезвычайно противоречивы и многообразны. По мнению многих исследователей, в изображении иного мира не существует единообразия. Этот принцип имеет универсальное значение и распространяется на многие национальные мифологические традиции.

Картина мира в песнопениях зачастую двухмерная, охватывающая миры верхний и средний. Нижний мир локализуется на восточной

стороне среднего мира: *Зүүн газар* — / *зүүдэн шэни*, / *Зүлхэйн газар* / *наадан шэни* 'Земля восточная — / сон твой, / Долина Лены — / игрище твое' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 17]. Интересным представляется мнение монгольского ученого С. Дулама, выделяющего северо-восток как «путь к сновидению». По шаманистской мифологии, на северо-востоке находятся божество проклятия и брани Хадаргаан Боомо тэнгри и божество ссоры и раздоров Хэдэр Догшин тэнгри [Дулам, 1997, с. 32]. Земля по левую сторону в шаманских текстах — чужая, чаще нереальная, виртуальная территория, предстает как земля сновидений. Движение в географическом пространстве к востоку является символом начала нижних пределов, страны сна / смерти. Земная жизнь с играми и танцами сосредоточена на просторах вдоль реки Лены, являющейся символом своего пространства.

При рассмотрении выражения «смерть есть сон» хотелось бы уточнить понятия «архаическая метафора» и «символ». По мнению О.А. Седаковой, высказываемому вслед за О.М. Фрейденберг: «Термин „метафора“ нам кажется предпочтительней для описания мифологической семантики, чем „символ“, поскольку символ предполагает сохранение определенной двуплановости соединенных в нем вещей или смыслов, тогда как архаическая метафора сливает сопоставленные вещи и смыслы в нерасчлененное единство» [Седакова, 2004, с. 21]. В данном случае земля сна символизирует пространство смерти, а не является смертью. Здесь важна именно двуплановость смысла, где сон и смерть — символические пространства.

Персонажи шаманских призываний после смерти иногда возносятся на небеса либо уходят в царство Эрлен хана. На восточной стороне небес обитают восточные *тэнгри*, в призываниях их местонахождение маркируется как чуждая, чужая сторона: *Зүүн хойто зүгтэ* / *Зүһэ буруу газарта* 'На северо-восточной стороне, / На неправильной стороне'. Также в качестве особенности иного мира отмечается пространство на восточной стороне около ледяного моря: *Мүльһэн далайн зах дээрэ* 'На берегу ледяного моря' [Шадаев, № 776 (1119), л. 3].

Призывая восточного Хурэн Хара тэнгри как первопредка хогоева рода, шаман описывает восточную сторону яркими отрицательными эпитетами. В перечислении присутствует трафаретная эпическая формула мифической страны Хонин Хотой замби, олицетворяющей территорию тьмы и хаоса: *Хорон холтоһон дайда* 'Ядовито-вредная сторона', *Хохюур хиидхүүр дайда* 'Иссохшая, обветренная сторона' [Балдаев, № 382/267 (311/267), л. 44]. Устойчивые словосочетания,

обозначающие отрицательные локусы, трафаретны для устной традиции бурят.

<i>Зүүнэй холо зүгтэ,</i>	На восточной далекой стороне,
<i>Зүһэ буруу газарта,</i>	На противоположной неправильной стороне,
<i>Хойто холо зүгтэ</i>	На северной далекой стороне,
<i>Хорон холтоһон дайдада,</i>	В ядовито-вредной стороне,
<i>Хонин Хотойн замбида,</i>	На земле Хонин Хотой,
<i>Нарагуй харанхы орондо,</i>	В стране темной, без солнца,
<i>Нарагуй бүрэнхы дайдада.</i>	На земле сумеречной, без луны.

[Балдаев, № 382/267 (311/267), л. 44]

Картина мира кудинских бурят, по записи В.А. Михайлова, подтверждает наши предположения. Восточными *хатами* буряты считают потомков восточных небожителей, сошедших на землю где-то на берегу ледяного моря. Во главе восточных *хатов* стоят четыре *хата*, из которых старшим считается Эрлен хан (с женой Эхэлур хатан). Эрлен хан является царем мертвых, или призрачных, он живет на берегу каких-то четырех черных морей в темных железных дворцах [Михайлов В., 1996, с. 87]. «Черные всадники», Эдирхэн Алхансаев и другие персонажи героического характера после смерти попадают на службу к восточным *хатам*: *Алхансайн нарин шэлбэ Эдирхэн / Зүүнэй хаанда татуулжа оробо*. ‘Тонконогий Эдирхэн Алхансаев, / К восточным *хатам* призванный, вошел’ [Шадаев, № 776, л. 3].

Картина мира в разных вариантах текстов меняется в зависимости от ареала бытования. В призывании «Хозяина красной горы» монгольского шамана, эмигрировавшего в Тунку во времена смуты Сайн хана, явно прослеживаются следы буддийского влияния. Нас интересует здесь четкое вертикальное деление мира на три сферы: верхнюю, среднюю и нижнюю:

<i>Дээдыншье бээдэ</i>	В верхних пределах
<i>Дээдэ Хан Хурмастын</i>	Высшего Хан Хурмасты
<i>Хүсэ түгэсэсэн,</i>	Воля установлена.
<i>Дундыншье бээдэ</i>	В средних пределах
<i>Дунда Асари найман хаадын</i>	Средних Асари восьми <i>хатов</i>
<i>Хүсэ түгэсэсэн,</i>	Воля установлена.
<i>Доодыншье бээдэ</i>	В нижних пределах
<i>Доодо доихон</i>	Нижних бешеных
<i>Лусан найман хаадын</i>	Восьми водяных <i>хатов</i>
<i>Хүсэ түгэсэсэн.</i>	Воля установлена.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 197, л. 1]

Деление на три мира отличается от общепринятых концепций. Верхними пределами владеет Хан Хурмаста, во многих локальных мифологиях обозначенный как верховное божество. Действующие в средних пределах Асари восемь *хатов* вызывают некоторые вопросы: если Асари восемь *хатов* имеют отношение к тринадцати Асарангуйским *тэнгри*, тогда земными пределами владеют восточные *хаты*, покровительствующие черным шаманам и кузнецам, хотя по картине мира в песнопениях на земле противоборствуют обе оппозиционные силы. Можно предположить, что здесь компонент *асари* представляет собой эпитет *асар* 'могущественный', в таком случае срединное пространство находится во владении восьми могущественных *хатов*. Если бы их число достигало девяти, то можно было бы допустить, что под ними подразумеваются общеизвестные девять сыновей Эсэгэ Малан тэнгри, спустившиеся на землю, чтобы помогать людям. На наш взгляд, в некоторых текстах утрачена четко фиксированная за каждым числом символика и числительные зачастую выступают как фольклорные знаки. И наконец, нижними пределами владеют водяные *хаты*: в шаманской мифологии достаточно широко развита парадигма нижний мир — восток — черное море — вода, и вода читается как символ смерти. Таким образом, необходимо отметить, что данный текст отличается от бурятских призываний четкой сюжетной канвой, в основе которой в семантическом аспекте вырисовывается буддийская картина мира.

В шаманских призываниях бинарные оппозиции имеют функции аксиологического противопоставления и потому предстают структурными рядами поэтического текста. Итак, в песнопениях наблюдается оппозиционное деление пространства жизни и смерти как западное — восточное, правое — левое, свое — чужое, близкое — далекое, разнообразные явления сводятся к относительно немногим символическим оппозициям. Наиболее образно дана картина восточных пределов из-за табуированности основных понятий, связанных со смертью, тенденцией утаивания самого факта смерти.

Связь между верхним и средним мирами в шаманских песнопениях расписана символически многообразно. У Эсэгэ Малан тэнгри, по некоторым легендам, три сына: Буха нойон, Шаргай нойон и Сахядай нойон. В призываниях чаще перечисляются девять сыновей и девять дочерей главного небожителя, спустившиеся на землю *хатами*: небесными девами и *нойонами*. Всего призывается девяносто девять или девяносто *хатов*, но из них девять небесных детей спустились на зем-

лю, поэтому в текстах повторяется устойчивая формула характеристики *хатов*: *Ерэншин огторго дээрээ / Юэншини мундарга дээрээ* 'Девяносто на небесах, / Девять на гольцах'. Также они считаются божествами, имеющими власть в двух параллельных мирах: *Эрхэтай огторгодо, / Хабатнай дэлхэйдэ* 'Власть ваша на небесах, / Сила ваша на земле' [Балдаев, 319/376, л. 7]. Подобные формульные выражения в шаманских текстах имеют символическое значение, где «религиозный символ переводит человеческую ситуацию в космологические термины» [Элиаде, 1998, с. 474].

В вертикальной модели пространства спуск и подъем в традиционной картине мира представляет собой движение, динамику. Поэтому спуск небесных детей обозначен разными образами-символами движения, связующими Землю и Небо. По мнению М. Элиаде, символизм моста в загробный мир широко распространен и выходит за рамки мифологии шаманизма. С одной стороны, этот символизм связан с мифом о мосте, соединявшем некогда землю и небо, с другой стороны, существует также связь с символизмом посвящения, а именно с символом «узкой двери» [Элиаде, 2000в, с. 443].

Символическими лестницами восхождения и нисхождения в шаманских текстах для *хатов*, *нойонов*, духов разного ранга и шаманов выступают множество движущихся объектов. Нисхождение *хатов* на землю в призываниях описано наиболее полно и красочно, спуск *хатов-мужчин* представлен как мощное падение, сопровождающееся сотрясением гор:

*Эсэгэ Малаан тэнгэрийн
Юэн хүбүүд буухадаа,
Мундаргайе мулта,
Гаридаги намна буугаа.*

Когда Эсэгэ Малан тэнгри
Девять сыновей спускались,
Вершину раскалывая,
Утес разбивая, спустились.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 15–22]

Во всех призываниях четко выделяется небесное происхождение *хатов* и их связь с горами. Мировая ось в виде горы, куда нисходят дети *тэнгри*, структурирует модель шаманского мира. Вершины гор являются связующими звеньями между небом и землей при спуске небесных детей. Космологическая символика гор многозначна. Гора в шаманских текстах мыслится как место творения мира и, соответственно, как наиболее сакральная (священная) точка, символизирующая небеса, поэтому в шаманских призываниях она, как правило, представляет земное обиталище небесных божеств. Сказители-шаманы

при описании мостов, по которым спустились божества, используют семантически значимые эпитеты: *Эсэгэ Малаан баабайн / Юэн хүбүүд / Барууни хүөө мундаргаар / Дугуй тотхожсо буулай* ‘Девять сыновей / Эсэгэ Малан тэнгри, / Из западных хухэй (синих) вершин / Мост сделав, спустились’ [Балдаев, № 261/352 (313/352)]. В данном варианте символика цвета *хүхэ* ‘синий’ связана с первоначальным названием Саянских гор — Хухэй. Как нам представляется, близость к синим небесам определила название горы как синей.

Создавая мифологически завуалированную и величественную картину спуска, в качестве символических мостов выбирают вершины, отвесные скалы, разнообразные камни: *Юэн хүн буухадаа / Барууни сабшама / Сагаан харьдагые / Дугы барижа бууһан, / Ерэн хаадай ууганиин / Эльгэн шулуу / Дугы барижа бууһан* ‘Когда девять сыновей спускались, / Западные отвесные / Белые вершины / Мостом сделав, спустились, / Старший из девяноста *хатов*, / Гладким камнем / Мост сделав, спустился’ [Шадаев, № 777 (1120)].

Мастерство исполнителя текста проявляется при составлении подобных формульных выражений. Вертикальное передвижение *хатов* имеет определенные знаки отличия, например, особо красочно расписан подъем хозяина реки Ангара на небеса: *Ерэн хаадтаа ороходоо / Үүхэн сагаан шулуугаар / Дамжуур хэжэ гаралайт* ‘К девяноста *хатам* возносясь, / Белым, как сало, камнем / Лестницу, вы, сделав, поднялись’; *Баруунаа хаадта ороходоо / Баржагар сагаан шулуугаар, / Гэшхүүр хэжэ оролойт* ‘К западным *хатам* поднимаясь, / Шероховатым белым камнем / Лестницу сделав, вошли’ [Балдаев, № 311 (267), л. 19]. Несомненно, использование разных видов лестниц на небеса также продиктовано и такими требованиями поэтического построения текста, как аллитерация и созвучие.

При описании спуска дочерей небожителей на горы, исполнитель текста подчеркивает плавность и постепенность их движения:

*Эхэ Юурэн тэнгэриин
Юэн басагад буухадаа,
Юэн Түрөөнөөр
Дамжуур хэжэ буугаа.*

Когда Эхэ Юрэн тэнгри
Девять дочерей спускались,
Девятью Туронами
Лестницу сделав, спустились.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 15–22]

Думается, слово *Турон* в данном контексте означает местность с «волнообразным» ландшафтом на левобережье Ангара в Нукутском районе, что способствует мягкому спуску. В песнопениях особо под-

черкивается, на какие именно горы они спускаются, как долго выбирают место постоянного обитания, и, что знаменательно, в основном самые известные *хаты* и *хугшууды* ('небесные девы') предпочитают самые высокие тункинские гольцы.

Спуск восточных *хатов* на землю, как правило, сопровождается грозными предзнаменованиями. Восточные *хаты* нисходят с небес с темными туманами, как бы держась за кромку облачного одеяла, их отличительная особенность — огненный знак: *Галта улаан тэнгэрихээ / Галабшажа буулайт, / Дүлэтэ улаан тэнгэрихээ / Дүлэтэжэ буулайт* 'С огненно-красного неба / С огненным отблеском спустились, / С пламенно-красного неба, / Пламенея, спустились' [Поппе, № 771, л. 22]. Их спуск символически определен как цветовой маркировкой (черной и желтой), так и атмосферными осадками (основной атрибут восточных небожителей — туманы): *Хара манан харгы / Харлан хаанай буудал, / Шара манан харгы / Эрлэн хаанай барьса* 'Черная туманная дорога — / Спуск Харлан хана, / Желтая туманная дорога — / Эрлен хана [место поклонения, спуск]' [Балдаев, № 314/378, л. 2]. Возможно, в данном контексте *барьса/бариса* означает место жертвоприношения восточным *хатам*. Но более точен по смыслу другой вариант интерпретации: *бариса* как одна из разновидностей мирового древа выступает символическим центром связи миров.

Спуск восточных *хатов* ассоциируется не только с обволакивающими вредоносными туманами, но и с несметным количеством мелких насекомых:

*Атай Улаан тэнгэрихээн
Атхаражи буухадаа
Илааһан бүтэ ибинажи,
Хорхой бүтэ хубинажи,
Үргэн голоор дүүрээсэрэ
Үүлэ мана татажи бууһан...*

Шарын гурбан хаадууд.

С Атай Улан тэнгри
Когда, проливаясь, спускались,
Как мухи копошась,
Как черви извиваясь,
Пока широкие просторы не заполнили,
Тучами и туманами заволакивая,
спустившиеся...

Шарайских три *хата*.

[Балдаев, № 247/352]

В данном эпизоде, по нашему мнению, мифологическая картина приближена к эпической: части тела Атай Улана, сброшенные на землю, превращались в чудовищ. Что примечательно, восточные *хаты* не спускаются, а именно рассеиваются с небес во множестве, подобно всяким насекомым. Так имплицитно подчеркивается их отрицательная функция покровительства болезням и вредительства человечеству.

Символическое значение атрибутов спуска *хатов* тесно связано с их основными функциями. Спускаются с небес, притянув лоно или пуповину, именно божества, которые связаны с умножением рода человеческого, как, например, Буха нойон:

Удай Мүнгэн тэнгэрихээн

Умай татажа буулайт.

Хүхэ Мүнгэн тэнгэрихээн

Хүй татажа буулайт.

С Удай Серебряного тэнгри,

Лоно притянув, спустились.

С Синего Серебряного тэнгри,

Пуповину притянув, спустились.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 4–7]

Обратим внимание на то, что в основном герои призываний спускаются на землю с определенных небес. Например, когда *хаты* спускались с Удаи монхон тэнгри (в примечаниях слово *удай/удаан* переводится как ‘медленный’), то мост делали из красных лучей, а у спускающихся с Хохо монхон тэнгри мост был из синих лучей [Хангалов, 2004, с. 255]. Возможно, слово *удай* семантически близко к слову *уд* ‘дерево’, отсюда связь с *от* ‘огонь’. Огонь как стихия мироздания обозначается красным цветом, и данный *тэнгри* означает небо красноватого оттенка. *Удай* — *удаадаху* ‘послед’, в подобном контексте данный *тэнгри* олицетворяет связь с предками, и в таком случае красный цвет как символ жизни и продолжения рода, естественно, подходит к образу Удаи тэнгри. Представляется не менее логичным мнение, что слово *удай* связано с водными стихиями.

Думается, теоним *Удай* и слово *умай* семантически связаны между собой. В анализируемых нами текстах *умай* возникает в основном как материнское начало, символизирующее плодородие. Богиня Умай с птицей или сосудом, символизирующими душу ребенка, присутствует на многих сибирских петроглифах. Выявлению семантики слова *умай* в призываниях Буха нойона может способствовать сопоставление с алтайской мифологией. А.М. Сагалаев отмечает: «В фольклорных текстах хакасов и алтайцев почти нет прямых указаний на локализацию *Умай* в небесной сфере... Однако о ее небесной природе свидетельствуют многие детали мифоритуальной практики. Так, хакасы считали, что амулет *хуруг ымай* притягивает к себе богиню *Умай* из белой ясности. Символами богини *Умай* были нити — солнечные лучи» [Сагалаев, 1990, с. 23]. По мнению Т.Д. Скрынниковой, теонимом *Умай* на самом раннем этапе обозначалось не просто небесное или солярное божество, а именно божество Солнца, восходящее к южно- и западноазиатской (индоиранской) традиции [Скрынникова,

2002, с. 94]. Достаточно убедительно исследователем выявлена символическая многозначность теонима *Умай* на широком этнографическом материале, поэтому, не останавливаясь на других функциях *умай*, можем заключить, что притягивание *умай* Буха нойоном при спуске с неба подчеркивает символическую функцию быка-оплодотворителя.

Не менее знаменательно, что тотемный первопредок спускается, притянув пуповину с *Хүхэ Мүнгэн тэнгэри*, досл. «Синий Серебряный небожитель». По сведениям Б.С. Дугарова, будучи одним из старейших небожителей, по одним версиям, он приходится отцом Хухэдэй Мэргэна, по другим — Хухэ Мунгэн тэнгри рассматривается как стадильно поздняя модификация Хухэдэй Мэргэна и фигурирует как отдельное божество в некоторых культовых и фольклорных текстах [Дугаров Б., 2005, с. 47]. Помимо того, что спуск любого предмета с небес зачастую связан с образом Хухэдэй Мэргэна, небожитель как Громовник близок к водной стихии, и не случайно пуповина тянется именно с этого *тэнгри*.

Перевозчиками между мирами в песнопениях зачастую выступают мифологические птицы и животные, но также встречается не менее примечательный вид спуска — в образе птиц. Например, в призывании «Водяных *хатов*» орел не выступает в роли перевозчика главных водяных *хатов* — *Гэрэл ноён баабай* ‘Свет нойона отца’ и *Туяа хатан ииби* ‘Зари госпожи матери’ с верхнего мира на водные просторы. По тексту, скорее всего, вычитывается, что водяной *хат* сам, перевоплотившись в орла, спускается на землю. Призывание, записанное от сказителя П. Петрова, отличается богатыми образными средствами, семантической полнотой изображения:

*Сагсагайта сагаан бүргэд,
Нюдаргаа барижса бууһан,
Үбэлэй гурбан һарада
Сэгтэ Сүмбэр уулын
Орой дээрэнь буухадаа
Баруун далаяраа һэбижси
Баруундай далайнуудые
Урадхажи буулай,
Зүүн далаяраа һэбижэ
Зүлхэ мурунэй юһэн булагуудые
Удхажа абан бууһан
Гэрэл ноён баабай,
Туяа хатан ииби.*

Белоголовые орлы,
Кулаки сжав, спустившиеся,
В зимние три месяца
На обледенелую вершину
Горы Сумбэр, когда спускались,
Правым крылом махая,
Западные моря
Разливая, спустились,
Левым крылом махая,
Лены реки девять родников
Зачерпнув, спустившиеся,
Свет нойон отец,
Заря госпожа мать.

[Балдаев, № 174/339а (220/339а)]

Особую роль в шаманской мифологии играет таинственный образ птицы-коня *загалмай*. Мифологический образ птицы-коня в песнопениях похож на сказочного летучего коня. Для тюрко-монгольских шаманских костюмов характерна олене-лошадиная и птичья символика, имеющая древнюю семантику. Птица-конь *загалмай* осуществляет связь с верхним миром, являясь посредником между миром живых и мертвых.

Erju ulan zagalmajji degylzi,
Oktorguin ylen garbal,
Aba ezin uktu zorulzi,
Ybyzimnae edegegisi...

Эрюю улаан загалмайе дэгүүлжэ,
Огторгойн үүлэн гарбал,
Аба эжсын угта зорюулжа,
Эбэшимнай эдэгээгиши...

[Rintchen, 1961, с. 129]

Вращающегося красного *загалмай* отправив вверх,
Небесно-облачным предкам,
Роду отца и матери посвящая,
Болезни наши вылечите...

Во вращении при подъеме *загалмай* наблюдается та же спиралевидная вертикальная связь. Красная крестовина *загалмай* на стволе шаманского «мать-дерева», символизирующего собой мировое дерево, представляла птицу мирового дерева — «алого сокола», доставляющего по этому дереву молитвы, жертвоприношения и душу шамана на небо. Символика красного цвета древнейшего мифологического образа *загалмай* указывает на его связь с огнем и солнцем, которые в монгольских языках имеют постоянный эпитет — *улаан*. Если орел был божественным вестником и посыльным верховного небесного бога-творца, то олене-лебедь *загалмай* был, очевидно, посыльным богини солнца и земли [Дугаров Д., 1991, с. 77, 84].

Вертикальный спуск *хатов/нойонов* описывается повторяющимися параллельными конструкциями. Например, в мифе о спуске на землю небесного белого кузнеца Божинтой нойона с целью научить людей кузнечному делу рисуется спуск с определенных небес: *Бодоргон* и *Шэдэргэн*. Если *Бодоргон* имеет в пантеоне божеств близкий фонетический эквивалент в виде теонима *Будургу*, подтверждающийся их функциональной характеристикой (*Будургуу сагаан тэнгэри* ‘Тэнгри, рассеивающий мелкий снег’), то *Шэдэргэн*, вероятно, востребованный параллельной конструкцией, являет собой поэтический образ с синонимической функцией. Хотя в песнопениях параллельно с *Бу-*

дарган/Будургу постоянно упоминается *Шэдэргэн/Шудургу тэнгри*. Спуск героев в песнопениях конкретизируется символическими сакральными числами и цветовой маркировкой, характерными для бурятской устной поэтической традиции. Цифровые и цветовые маркировки, наделенные сакрально-семантическими значениями в шаманских текстах, безусловно, зависят от рифмы, аллитерации стихотворного текста.

*Бодоргон сагаан тэнгэрээрнь
Бударжа буугаа бэлэй,
Шэдэргэн сагаан тэнгэр дээгүүр
Шэдэржэ буугаа бэлэй!
Долоон дабхар тэнгэриез
Барижа буугаа бэлэй,
Далан табан бэрхээлгээ
Барин буугаа бэлэй!*

По рассеивающему белому *тэнгри*
Мелким снегом спустился,
По сеющемуся белому *тэнгри*
Росой спустился!
За семислойные небеса
Держась, спустился,
Семьдесят пять покрывал
Держа, спустился!

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 104]

В песнопении развивается односторонняя детальная характеристика образа божества, разворачивающая один ряд ассоциаций. Формульные выражения *бударжа буугаа бэлэй* ‘со снегом спустился’, *шэдэржэ буугаа бэлэй* ‘с росой спустился’ нанизываются как ассоциации по сходству, где глагол *бударха* точно обозначает рассеивание мелкого снега, а *шэдэрхэ* по ассоциации скорее напоминает брызги росы. Таким образом, *хаты* спускаются с небес не только с помощью символических мостов в виде семидесяти пяти покрывал, как по веревке, или по семислойным небесам, как по лестнице. Знаменательно, что они могут спускаться с небес, превратившись в атмосферные осадки (росу или снег).

Образы покрывал, кружевных облаков, с помощью которых спускаются хаты, думается, связаны с символикой веревки, нити и ткачества, распространенной в мировой мифологии. Также небезынтересна версия, что девяносто девять верхних небожителей для связи с землей имеют помосты из белых и голубых зеркал: *сагаан толи дугуйтай*, *хүхэ толи дугуйтай*. По мнению Ц.Ж. Жамцарано, именно поэтому белые и синие *хадаки* (ритуальные шарфы) символизируют мосты между небом и землей [Жамцарано, 2001, с. 75].

Шаманы, имеющие сверхъестественные силы, не только считают облака ближайшими родственниками, но и используют их как свя-

зующую нить между мирами. В песнопениях они горделиво подчеркивают свою отличительную способность:

*Губарюу найхан үүлэнээр
Хундалдаха хабатайбди,
Гэмжэ найхан үүлэнээр
Дамжалдаха хабатайбди.*

На веренице красивых облаков
Ездить имеем силу.
По кружевным красивым облакам
Подниматься имеем силу.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 6]

В бурятском шаманизме веревка и нить как символы связи представлены в разных вариантах. Символы связи зачастую кодируются с помощью метонимии, например в виде ниточки до небес. В современных обрядах посвящения, записанных нами в Агинском округе, символическая роль нити четко обозначена. Знаменательно соединение буддийских и шаманских традиций: на столе посвящаемой в шаманы — статуэтка с *бурхан багша* на слоне, от взнузданного слона тянется красная нитка до *сэргэ-модон*. Призывания и молитвы с помощью красной нити проходят по всем этим деревьям и доходят до предков и небожителей [Общий фонд, № 2635]. По записи Б.Э. Петри, у аларских бурят во время посвящения в шаманы березы, вкопанные в специальной юрте, соединяются красной, синей и белой нитками. Нитки символизируют радугу — дорогу богов: «Они по ней ездят в юрту — с неба — на абарга сэргэ, по нитке на тургэ, с тургэ в юрту к шаману» [Петри, 1926, с. 10].

В церемонии возвращения души, описанной Г.Д. Санжеевым, интересна интерпретация нити как символа связи с душой больного. В ведро втыкают особую стрелу для выпрашивания благодетелей, в ушке стрелы укрепляют длинную шелковую красную нить с латунной пуговицей, которую тянут на улицу к специальной березе и прикрепляют к ней. Эта нить служит путеводной звездой для возвращения исчезнувшей души [Sandshejew, 1928, p. 580–581].

Нить, веревка в шаманских обрядах являются традиционным ритуальным символом связи с предками. *Тургэ* как символ мирового древа неоднократно описан в этнографической литературе. По кудинской картине мира, в призываниях упоминаются находящиеся на небесах мать-желтое дерево, на котором хранятся человеческие *хүлдэ* ‘души’, и *азарга сэргэ* досл. ‘дикий жеребец-коновязь’, т.е. имеется в виду ‘могучая, как дикий жеребец, коновязь’. Думается, это еще один вариант мирового древа, связующего землю с небесами.

В данных примерах *сэргэ-модон* ‘дерево-коновязь’, береза в шаманских обрядах выполняют функцию связи шамана с небесами. Одним из распространенных символов, воплощающих мировое древо в бурятской мифологии, является сама *сэргэ* ‘коновязь’. Символика коновязи в этнографии многофункциональна, существуют отдельные обряды поклонения коновязи с разной семантикой. В монгольской мифологии символическая значимость коновязи подчеркивается наличием хозяев коновязи, спустившихся с западных небес:

*Сэн Сагаан ноён баабай,
Сэбэг Сагаан хатан ибии,
Алаг морёо унан бууба,
Алтан сэргээ шэбхэтүүлэн
бууба,
Үрез морёо унан бууба,
Мүнгэн сэргээ шэбхэтүүлэн
бууба.
Агта мориин байрын зохёобо,
Адуу малаа үдхөөлэн бууба.
Аша гушиень шууюулан
бууба.*

Сэн Саган нойон отец,
Сэбэг Саган госпожа мать,
Пегого коня оседлав, спустились,
У золотой коновязи навоз оставляя,
спустились,
На дикого коня сев, спустились,
У серебряной коновязи навоз оставляя,
спустились,
Резвому коню место приготовили,
Стадами обогатив, спустились,
Внуков и правнуков веселя,
спустились.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 187, л. 2]

В данном примере коновязь чествуется в своей основной функции как символ богатства и чадородия. В свадебных и семейных обрядах *сэргэ* ‘коновязь’ олицетворяет мужской детородный орган и является символом продолжения рода. Особо интересны по этому вопросу рассуждения Т.Д. Скрынниковой: исследовательница через цветовую и пространственную символику (золото / серебро, по ходу солнца / против) доказывает связь *отцовского серебряного столба* с месяцем, фаллосом, мужским началом, а *материнского золотого лона* — с солнцем, женским началом [Скрынникова, 2002, с. 96]. В обряде просьбы о потомстве сакральная функция формулы несомненна:

*Эсэгын мүнгэн сэргыень
Абалсуулагты,
Эхын алтан умайень
Эбэлүүлэгты.*

Отцовской серебряной коновязи
Войти помогите,
— Материнскому золотому лону
Принять помогите.

[Балдаев, № 347/385 (428/385)]

[Пер. С. П. Балдаева]

Можно предположить, что фаллическая форма *сэргэ* ‘коновязи’, связанная с сексуальной коннотацией глагола ‘войти’, актуализирует готовность земли к воспроизводству, высокую плодovitость просящих наследников. Таким образом, в шаманской мифологии коновязь как фаллос связана с даром деторождения, посылаемым с небес.

В песнопениях при уходе шаманов в иной мир употребляется формульное выражение: *Хан Сагаан тэнгэридэ / Хазаар үбэй дэгдэхэн, / Ноён Сагаан тэнгэридэ / Ногто үбэй дэгдэхэн* ‘К Хан Саган тэнгри / Без узды вознесшийся, / К нойону Саган тэнгри / Без недоуздка вознесшийся’ [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 20]. Конь в сознании кочевых народов — атрибут обязательный, потому восхождение на небеса, естественно, совершается на коне, признаком иного мира является уточнение *хазаар үбэй* ‘без узды’. При передвижении на небесах духи зачастую пользуются повозками без колес и конями без узды. В подобных случаях подразумеваются именно шаманские кони — трости, бубен и т.д. Если же небожители ездят на конях, то имеются в виду мифологические кони *сэтэр*, специально им посвященные.

Общеизвестны легенды о Солбон Саган тэнгри, взявшем в жены земную красавицу Хурдан Шарагшан. Примечательно, что в призываниях, посвященных Хурдан Шарагшан, символическое пространство реального мира и инобытия едино, героиня с тоской сверху наблюдает за земной жизнью: *Үндэр тэнгэри болбоша аг / Үлгэн дайдахаам үлэхэй. / Олон бүгэдын сэсэг / Үнгэржэ харагдана*. ‘Хоть и высоко небо, / Но не лучше моей земли Улген. / Вижу там всевозможные цветы / С разными оттенками’ [Поппе, № 771, л. 32].

Трансформация мотивов в шаманских песнопениях — явление распространенное, думается, более современный вариант восхождения на небо описывается в предании об *онгоне* Хатан Майлган. Представляет интерес вариант предания, в котором сын Солбон Саган тэнгри Цокто Мэргэн, влюбившись в красавицу Хатан Майлган, освободил ее от колодок и увез от старого ревнивого мужа на своем крылатом коне на небо [Балдаев, № 518 (252), л. 21]. Путешествие между землей и небом на крылатом коне — развитый мотив в улигерах и во всей мировой мифологии. Не менее интересна маркировка иного мира без видимой границы. Так, например, по некоторым легендам, один из наиболее активных действующих героев верхнего мира, Хухэдэй Мэргэн, будучи человеком, по достижении преклонного возраста сел на коня и ехал до тех пор, пока не добрался до неба.

Одним из востребованных атрибутов связи между мирами в шаманских текстах выступает стрела. Символическая функция стрелы в шаманской мифологии многозначна. Стрелы-молнии, посылаемые небесным стрелком Хухэдэй Мэргэном, являются сакральными знаками. Попавшие под его стрелы входят в разряд почитаемых субъектов. Г.Н. Потанин считает: «Громовник — творец жизни на земле, шаманство есть отчасти культ громовника... Сам Громовник представлялся в виде шамана, бьющего в бубен, и стрелка, пускающего стрелы на землю» [Потанин, 1882, с. 317]. Возможно, изображение лука и стрелы на шаманских костюмах связано с этой версией, но также общеизвестна оберегающая функция стрелы, ибо она обладает магической силой привлекать хорошее и отстранять плохое.

Т.Д. Скрынникова выявляет солнечную природу стрелы и ее функцию *axis mundi*, подчеркивая связь *Умай* с огнем и стрелой, которая является в традиционной культуре вместилищем огня, а также с птицей, которая может выступать символом Солнца [Скрынникова, 2002, с. 95]. Священная стрела, хранимая в деревянном ведре, символизирует богатство и благополучие дома и рода. Она как символ жизненной силы, плодородия, как символ мужского достоинства и могущества рода в шаманских призываниях упоминается в качестве продолжателя рода. Если удалось уберечь ребенка до двух лет от смерти, шаманы исполняют следующую хвалебную песню:

<i>Эбэр, эбэр татаха</i>	Туго-претуго натянется
<i>Отгохон номомни.</i>	Моего рода лук.
<i>Элэн, элэн харбаха</i>	Изнашиваясь, изнашиваясь, стреляет
<i>Зартагайхан годолимни...</i>	Стрела из лучины...
<i>Тэбэдэн үгэн харбуулха</i>	Будет всегда стрелять,
<i>Минии нэрэ байналдаа</i>	Мое имя продолжать.

[Хангалов, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 729, л. 50]

Достаточно широко в этнографии изучена символика стрелы в свадебном обряде. По мнению венгерского ученого К. Урай-Кёхалми, символическую функцию выполняет стрела и при сватовстве, восходя к фаллическому символу, — летящая стрела оплодотворяет невесту [Урай-Кёхалми, 1974, с. 259]. В фольклорных текстах стрела — один из наиболее востребованных художественных образов.

Камни, спущенные с неба, как и громовые стрелы, являются также вариантами связи между мирами. Священные камни, упавшие с неба,

камни, имеющие сакральное значение в данной местности, камни с начертанными на них знаками, как мнемонические символы, легко актуализируют соотнесенный с ними набор значений. Актуализации способствует то обстоятельство, что к мнемоническим символам и комплексам «привязаны» многочисленные сакральные легенды, запреты и предписания, которые, в свою очередь, привязаны к их ритуальному смыслу.

По шаманской мифологии, громовые стрелы и священные камни *буудал* специально изготавливаются кузнечными божествами [Поппе, № 771, л. 19]. Камни, спущенные с неба, имеют разные размеры и форму и как знак или милость небесная символизируют достаток: *Адуутай баян болгоһон, / Ашатай үнэр болгоһон / Буумал сагаан бурхан* 'Стадом обогативший, / Внуков подаривший / Белый спустившийся бурхан' [Балдаев, № 311 (267)]. Камни крупных размеров имеют своих хозяев, которым посвящаются обряды жертвоприношения, и в призываниях они почитаются как обереги счастья, богатства. Природные святые места (священные источники, деревья, камни, пещеры) в шаманизме рассматриваются как маркируемые локусы / сакральные объекты и имеют свою символику и правила почитания.

«Каменные книги» Монголии и Бурятии представляют собой «поэмы в рисунках», на которых запечатлены древние шаманские заклинания. Сибирскими археологами, этнографами и фольклористами собран богатейший материал о культовом почитании писаниц и петроглифов. Эти «отшлифованные веками ритуальные формулы, заклинания или молитвы» [Окладников, 1976, с. 225] прочитываются как знаки, посланные с неба. В шаманских призываниях наскальные и пещерные рисунки имеют своих хозяев, которым ежегодно посвящались специальные ритуальные обряды поклонения. Духи шаманов и небесные божества выступают хозяевами этих письмен (*зурагай эзэн*).

Куль гор и камней тесно связан с идеей о том, что первые люди родились из камня. В мифах о возникновении шаманизма и многочисленных ремарках монгольских эпосов герой зачастую рождается из камня [Heissig, 1984, p. 319–323]. Шаманам приписывалась способность превращаться в скалу или камень как наследственное свойство истинного посредника между Небом и Землей, между духами и людьми. Этот дар им дается с неба. Горы и камни, как и мировое древо, являются медиаторами между мирами, потому духи шаманов, воплощенные в камнях, также имеют функции связующего звена. Так, весь монгольский мир как одну из главных святынь почитает напоми-

нающий человеческую фигуру черный камень Даян-дэрх, находящийся в пещере на севере Монголии. В «Призывании Даян-дэрх» камень воспевается как олицетворение шамана: «Хранитель всех людей, / Первый из десяти тысяч шаманов, / Учитель тысячи шаманов» [Тудэв, 1982, с. 128].

Существуют ежегодные ритуальные обряды почитания (*тайлган*, *хаялга*, *дуһалга*, *заһал*, *хэрэг*), посвященные как собственно божествам, так и их каменным изображениям. Дети верховного божества Эсэгэ Малан тэнгри, западные *хаты* Шаргай нойон и Буха нойон, спустившиеся на землю для защиты людей от темных сил, имеют свои каменные воплощения на горах. По шаманской легенде, Хан Шаргай нойон спустился с небес сначала на гору Шаргын байса в верховьях реки Нижней Уды, а затем переселился в местность Туран (Хойтогол) Тункинской долины [Балдаев, № 356/386, л. 25]. Индивидуальные и общественные ритуальные обряды устраивались Хан Шаргай нойону как общебурятскому божеству в местности Хойтогол близ Ниловой пустыни.

Помимо этого, буряты отдельно проводили обряд поклонения писанице Шаргай нойона. В верховьях реки Уды (Нижней), притока реки Оки, есть писаница *Шаргайн шулуун зураг*, на которой изображены человек, стоящий с натянутым луком, и его конь. Текст призывания, посвященный каменному памятнику, трафаретно повторяет основные атрибуты и сюжетную линию биографии героя. Во время коллективного обряда жертвоприношения писанице особо подчеркивается его ипостась: *Буумал шулуунда / хүдэгээ зураһан бурхан* 'На спустившемся с неба камне / оставившее свое изображение божество' [Балдаев, № 356/386, л. 28]. Примечательно, что хозяин писаницы призывается как небожитель-дух, живущий в белокаменном дворце с воротами из черного камня: *Хара шулуун хаалгатай, / Сагаан шулуун ордонтой* [Балдаев, № 356/386, л. 29]. Характерным свойством персонажей шаманского пантеона является двойственность образа: он может выступать духом, воплотившимся в камне, или самостоятельным духом, живущим на этих горах и среди камней.

Писаница с подобным рисунком существует в верховьях реки Белой (*Бүлэн*), левого притока Ангары. Считается, что на высокой отвесной скале сам себя изобразил вождь шошолокского рода силач и *мэргэн* Боро Шарга, с натянутым луком, направленным в сторону врагов — эвенков. Он был убит в сражении с эвенками, и здесь находится его могила [Балдаев, 1961, с. 181–182]. Шошолокский род еже-

годно проводил обряд поклонения хозяину писаницы Боро Шарга с просьбой охранять и даровать богатство и детей.

На писанице, находящейся на горе Хашхай в долине реки Унги (левый приток реки Ангары), изображены сцены охоты, повседневного быта жителей долины. Хозяевами писаницы считаются Толгой Саган нойон и Толото Саган хатан, которым посвящался ежегодный обряд жертвоприношения как божествам, спустившимся по небесному начертанию. Почитались они как духи-защитники, покровители прошлого рода сартул: *Бурхата тэнгэрийн байтаран / Байса шулуунда хууридаһан, / Хан тэнгэрийн байсаран, / Хашхай шулуунда хууридаһан* 'При наличии божественного неба / На камне расположившиеся, / При наличии царственного неба / На Хашхай камне обосновавшиеся' [Балдаев, № 356/386, л. 17]. Знаменательно, что во всех призываниях особо подчеркивается благодарность божествам за спуск с небес на землю для защиты и покровительства.

Бураты Тункинской долины проводят общественные *тайлганы* и индивидуальные жертвоприношения определенным горам, связанным с именем Буха нойона, на возвышенности Бухайн хэбтээшэ ('Место, где лежал бык') и Бухайн хада ('Бычья гора') напротив села Торы в Тункинской долине. Интересно заметить, что спуск детей небожителей с неба в легендах и песнопениях расписан по трафаретной схеме. Выбор места обитания меняется в зависимости от отношения людей к ним. По легенде, с места, где бык лежал после спуска с небес, ему пришлось переместиться на гору, ибо на этой возвышенности было очень шумно и его не уважили по достоинству.

Зачастую камни и скалы необычной формы становятся объектом поклонения. Подобным камням приписывают небесное происхождение и проводят обряды поклонения как божествам, спустившимся в виде камня. Так, в улусе Шаралдай Бюханского района Иркутской области в качестве *буумал шулуун* 'спустившегося камня' почитали большую плиту четырехугольной формы высотой более двух метров, одной стороной ушедшую в землю. Ежегодно жители Шаралдая проводили *тайлган* и приносили в жертву хозяину камня лошадь. Правила проведения ритуального обряда, посвященного камню, идентичны обрядам поклонения хозяевам местности. Ответственным лицом на церемонии может быть не только шаман, но и знающий обряды старик.

При обряде, посвященном данному камню, подразумевается наличие хозяина камня — определенного духа, спустившегося на землю

и вселившегося в камень. В тексте дух-хозяин камня призывается как благодетель, даритель богатства и детей:

<i>Энэ дайдая эзэлээшэн,</i>	Этой землей владеющий,
<i>Хаан дайдая хараашан,</i>	За царственной землей следящий,
<i>Адуутай баян болгоһон,</i>	Скотом, богатством наделивший,
<i>Аштай үнэр болгоһон,</i>	Детьми, внуками одаривший,
<i>Буумал сагаан бурхан!</i>	Спустившийся белый бурхан!

[Балдаев, № 356/386, л. 17]

Не менее интересным представляется в некоторых призываниях указание на то, с какого именно неба данный камень спустился. Например, камень, почитаемый потомками рода үлүүхэн, расположенный недалеко от улуса Усть-Хамхар Нукутского района, призывался как спустившийся с Водяного тэнгри:

<i>Уһан хадай тэнгэриһээ</i>	С водяного тэнгри
<i>Бударгатай буумал,</i>	С мелким снегом спустившийся,
<i>Сагаан шулуун,</i>	Белый камень.
<i>Сахилгаата буумал.</i>	С молнией спустившийся,
<i>Ехэ шулуун,</i>	Большой камень,
<i>Елбэтэй шулуун!</i>	Гладкий камень,
<i>Үлүүхэнэй буумал шулуун!</i>	Улуханский спустившийся камень!

[Балдаев, № 382/267 (311/267)]

По шаманской мифологии, как мы отмечали выше, зачастую спустившиеся камни и разные предметы коррелируют с именем Хухэдэй Мэргэна, с небожителями, связанными с дождем, снегом. Они смотрят сверху и с неба вместе с дождем и снегом спускают те или иные предметы. Подобно тому как божества долго не могут выбрать место постоянного жительства, так и многие камни спускаются и снова поднимаются на небеса до тех пор, пока не выберут для себя самое чистое место.

Итак, в культе гор и камней можно выделить отдельно горы со спустившимися на них небожителями или духами местных шаманов, ставшими хозяевами, определенные скалы и камни необычной формы, а также горы с писаницами. В бурятской мифологии шаманский дар имеет небесную природу, поэтому шаманы, связанные с небожителями, способны расшифровывать коды, небесные знаки, непонятные для непосвященных. В связи с этим многие горы, скалы и камни как медиаторы между мирами являются объектами поклонения, которым посвящаются специальные ритуальные обряды.

Деревья и камни имеют дополнительную функцию хранителей тайных писем. В бурятской мифологии зафиксирована небесная природа шаманского дара. Пантеон небесных божеств, обладая магической силой, зачастую осуществляет связь с землей через послания, имеющие сакральную графическую символику:

*Байхан модондо
Бадай бишэг зураашад,
Хэбтэһэн шулуунда
Һээ бэшэг зураашад.*

На возвышающиеся деревья
Темные письма нанесшие,
На лежащих камнях
Резные знаки оставившие.

[Балдаев, № 247/352]

Небесные мнемонические знаки как ритуальные символы, обладая определенной семантикой, обретают особый смысл в соотношении с ритуалом и вербальным материалом. *Бэшэг* ‘письмена’, *зураг* ‘рисунок’ имеют глубокие традиции и восходят к древнейшим временам. По мнению С.Ш. Чагдунова, древние письма возникли в среде жрецов и магов зороастрийского толка [Чагдунов, 1983, с. 66].

Шаманы как посредники между мирами символически связаны с мировым деревом. Дерево как основной символ *axis mundi* рассматривается нами в разных контекстах при комментировании песнопений. Выше отмечены роль шаманского древа и шамана как центра мира, связанного через это дерево с верхним миром. В шаманизме особую роль играют одинокие деревья как сакральные символы, маркирующие точки контакта между мирами. В песнопениях дерево и камень выступают воплощением памяти, как сохраняющие древние письма, посланные с небес. Священными деревьями признаны сосна и береза, к которым специально ездят молиться. В призывании *Бүдүүн хара бөө* ‘Сильный черный шаман’ главный герой — шаман тунгусского происхождения. Он не имел детей, поэтому с женой он отправился в Монголию просить потомство: *Азарга сагаан хуһанда / Мүргэл шүргэл хэхэ гэжэ байба ла* ‘Могучей белой березе / Молиться, кланяться решили’ [Балдаев, № 218/338 (311/267), л. 36]. Призывание выстроено не в форме молитвы, а как улигерное повествование с художественно-образным описанием пейзажа, событий:

*Азарга сагаан хуһан
Арьяг улаан шэнэнэн хоёр
Хоёр тээһэн найгажа,
Хоёр оройнуудаа нэгэдхэн
Найгажа надхажа байба ла.*

Могучая белая береза
И раскидистая красная сосна,
Друг к другу склонившись,
Соединив свои вершины,
Качаясь-раскачиваясь, стояли.

[Балдаев, № 218/338 (311/267), л. 37]

Береза и сосна, говорящие человеческим голосом, знающие всю шаманскую историю и дающие шаманам право на камлание, символизируют не только связь с верхним миром, но и собственно шаманский корень (*удха*).

Мнемонико-сакральные символы как материальные предметы ритуала в вербальном контексте сохраняют известную свободу, а включение в различные тексты придает им широкую многозначность. Очищающие образы-символы (огонь, *ёдоо/жодоо* ‘пихтовая веточка’), являющиеся знаками сакральной области, связаны с верхними мирами. Следует подчеркнуть, что небесное происхождение огня предполагает его очищающую роль во всех обрядах. По представлениям шаманистов, огонь очищает не только физическую нечистоту, но также духовную. Силой огня шаман изгоняет злых духов [Поппе, № 771, л. 55].

Пространство, где проходит обряд, и все предметы, употребляемые во время обряда, приобретают сакральный характер и наделяются ритуально-магическими значениями после очищения *арса* ‘можжевеловой травой’ и *ёдоо/жодоо* ‘пихтовой веточкой’. Призывания, посвященные духам-хозяевам *ёдоо*, обычно произносят перед обрядом очищения: *Хан ехэ ёдоо, / Хатан ехэ ёдоо! / Үндэр ехэ ёдоо / Үхин ехэ ёдоо. / Арса табин арюулнаб, / Уһа табин угаанаб* ‘Хан великий ёдоо, / Госпожа великая ёдоо! / Уважаемый великий ёдоо, / Девственная великая ёдоо. / Арсой я очищаю, / Водой я омываю’ [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (4), л. 42]. В повседневной жизни священной травой окуривают по разным поводам. Так, охотники перед выходом на промысел очищают ружье можжевеловой травой, для того чтобы было много добычи. Как сакральный предмет *ёдоо* выполняет профилактические функции, охраняя от воздействия злых сил.

Сила и действенность очищающих растений зависят от множества факторов. В первую очередь небеса отмечают шаманов вручением *ёдоо*. По легенде, на шаманском дереве (*абарга сэргэ*), растущем на небесах, распростерта золотисто-зеленая *ёдоо*, т.е. пихтовая палочка, насаженная на веточку. Души шаманов, прошедшие курс обучения ремеслу, получают *ёдоо* [Поппе, № 771, л. 11, 44]. Золотая пихтовая палочка (*алтан ёдоо*), символизируя абстрактную связь с шаманской силой, является непосредственным воплощением власти шамана, имеет целительные функции. Перед проведением обряда шаман, держа полную горсть пихтовых палочек (*адха дүүрэн жодоо*) и вознося их к небесам, устанавливает связь с верхними мирами: *Хан уулын ха-*

туу жодоо, / Ханхан тэнгэрийе дуудалан жодоо, / Үндэр тэнгэрийе дуудалан жодоо 'С царственных гор сильный жодоо, / Просторные небеса призывающий жодоо, / Высокие небеса призывающий жодоо' [Балдаев, № 311 (267)].

Примечательно, что сакральное растение вырастает в тех местах, где прошел один из главных персонажей шаманского пантеона — Буха нойон. И наконец, сила ёдоо зависит от степени сакрализации гор, где это дерево или кустарник произрастает. В тюрко-монгольском шаманизме особо почитается можжевельная трава, собранная со священных Алтайских гор:

*Арюунһаа арюун
Алтай хадын арса,
Хунишуунһаа хунишуун
Хүхэй хадын арса.*

Из чистых чистый
Можжевельник с горы Алтай,
Из ароматных ароматный
Можжевельник с горы Хухэй.

[Балдаев, № 319/376, л. 5]

Таким образом, можжевельная трава и пихтовая веточка, отвечая требованиям шаманской символики, в ритуальных действиях имеют очищающие, охраняющие свойства. Окуривающие травы, как и *онгоны*, ограждающие веревки, нити в культурном пространстве дома, двора являются универсальными оберегами.

Магическая связь со стихиями природы как с одушевленными героями, пантеистическая связь с небесами, со священной матерью-землей, единство со всеми стихийными явлениями в шаманских песнопениях естественны и гармоничны. Утраченное в настоящее время сознание связи всего сущего лежит в основе философии данных текстов. Горы, урочища, святилища, входящие в ритуальные обряды, жертвоприношения и гадания, соотнесены с определенным положением звезд, солнца, луны, с ветрами или дождями.

Итак, нами выявлены основные устойчивые символы пути между мирами. Символические изображения связи между небом и землей как варианты *axis mundi* в шаманской мифологии представлены широко и многообразно. Сквозь всю сложность религиозных построений, используемых при создании образа, ясно прослеживается архетип как модель, схема реализации образа. Связь областей жизни и смерти в шаманских текстах невозможно охарактеризовать однозначно. Пространство свое и чужое в целом взаимопроникаемо, связь с иным миром, скорее всего, «налаженная».

Трансформация мифологических персонажей является устойчивой формулой метаморфозы в шаманских текстах. Моменты перехода шаманских персонажей в иной мир, обретения себя в символическом пространстве нового мира зачастую обозначаются изменением их статуса. Как отмечено выше, небесные герои (*хаты*) спускаются на землю в многообразных воплощениях и земные герои осуществляют вертикальную связь также в разных ипостасях.

На небесах *хаты* общаются, обретая облик разных существ. Например, Сом Саган нойон, являясь послан-медиатором между двумя оппозиционными лагерями, прилетает к западным и восточным *хатам* в виде белого и черного ворона: *Хоёр хаһы забһарта / Эльшэ боложсо гүйлэйт* 'Между двумя лагерями *хатов* / Послом бегали вы'. Бинарные цветовые, числовые и календарные символы определяют функции Сом Саган нойона:

<i>Һарайн найман шэнэдэ</i>	В восьмой день новолуния
<i>Барууни хаадта</i>	К западным <i>хатам</i> ,
<i>Сагаан хэрээ боложсо</i>	Обернувшись белым вороном,
<i>Ниидэн оролойш,</i>	Залетел ты.
<i>Һарайн долоон хуушанда</i>	В седьмой день полнолуния
<i>Зүүни хаадта</i>	К восточным <i>хатам</i> ,
<i>Хара хэрээ боложсо</i>	Обернувшись черным вороном,
<i>Хайтиржа оролойт.</i>	С криком влетели вы.

[Балдаев, № 262/352]

Ворон в шаманских текстах зачастую выполняет функцию посла. Белый ворон, естественно, соотносится с белыми западными *тэнгри*, а черный — с восточными. Число «восемь» символизирует свет и небесное, солнечное начало. «Семь» в данном контексте ближе к понятию земли, материнского, хтонического начала. Восточные *хаты* ассоциируются с материнским темным началом, а западные — с отцовским светлым началом, согласно поздней интерпретации, связанной с идеологией отцовского рода. Цикл прибывающей луны вплоть до полнолуния олицетворяет как бы светлое начало, возрождение, а ущербная фаза луны связана с угасанием космической мощи. По шаманской мифологии, добрые *заяны* перед западными *хатами* защищают людей на собраниях (*сугланах*) именно в новолуние, а черными *хатами* собрания (*сугланы*) устраиваются в ущерб луны [Хангалов, 2004, с. 106]. В вышеприведенном примере П. Тушемилов поэтически образно имплицитно закодировал бинарные символы темных и светлых сил.

В некоторых вариантах, описываемых в легендах и преданиях, указывается, что после смерти человек покидает землю, но его *элийэ бэе* 'дух' жив и остается на земле невидимым, не меняя человеческого облика. В песнопениях духи с небес являются невидимой тенью. Так, например, духи улейских девушек уводят свои жертвы, собирая огромный отряд. Персонажи мужского пола после смерти, востребованные небожителями, могут служить западным или восточным *хатам*. В ином мире смена статуса иногда обозначается получением печати. При этом связь с пространством покинутого ими мира не утрачивается.

Многие шаманы после смерти восходят на небеса. Оказавшись на небесах, они имеют разные возможности перевоплощений. Согласно преданиям, умершие шаманы только в промежуточном состоянии (например, со дня смерти до получения статуса *заяна*) претерпевали ряд чудесных перевоплощений. Мифологическая канва повествования о тарасинских *заянах* раскрывает разные варианты видимого воплощения духов:

<i>Тарсайн толгойдо</i>	Когда на вершине Тарасы,
<i>Табан галуун боложо хууһаймнай</i>	Превратившись в пять гусей, сидели мы,
<i>Хэнэй хүбүүн үзээ нэм?</i>	Чей сын увидел?
<i>Ардайн толгойдо</i>	Когда у истока Арды,
<i>Арбан галуун боложо хууһаймнай</i>	Превратившись в десять гусей, сидели мы,
<i>Хэнэй хүбүүн хараа нэм?</i>	Чей сын увидел?
<i>Заха сагаан тэнгэридэ</i>	На крайнем белом <i>тэнгри</i> ,
<i>Залаатай одон боложо</i>	Лучистой звездой став,
<i>Нахилзажа байхымнай</i>	Покачиваясь, висели мы,
<i>Хэнэй үри тагнаа нэм?</i>	Чье дитя разведало?

[Балдаев, № 269/352 (321/352)]

В ритуально-обрядовых текстах устойчиво повторяющиеся формы синтаксического построения текста не случайны, композиционная форма в виде риторического вопроса в данном эпизоде имеет символический подтекст. Думается, что перевоплотившиеся души шаманов показывались не всем людям. Возможно, если их видели, то одним они являлись в виде гусей, а другим — в виде звезд. В варианте песнопения, записанного от Т. Петухова, тарасинские *заяны* превращаются в сивых волков:

*Бөөрэтээс толгойдо
Бүртэн шоно боложо
Бэгээрхэлхэн хабаймнай
Хэнэй хубуун харалай?*

Когда на вершине Боритэ,
Превратившись в сивых волков,
Показывали мощь свою,
Чей сын видел?

[Балдаев, № 314/378, л. 2]

В шаманских текстах иной статус, новое бытие земного персонажа на небесах (в царстве Эрлен хана или у западных *хатов*) маркируется вырезанием печати на груди и спине героев: *Ара бээдэн / Альган тамга дараба*, / *Эбэр бээдэн / Эльбэн тамга дараба* ‘На спине / С ладонь печать поставили, / На груди / Волшебную печать поставили’ [Шадаев, № 776 (1119), л. 3]. Мифологема печати в древних текстах символически многозначна. Этот факт ассоциируется с печатями на спине и груди жаворонка в бурятском эпосе. Письмена на груди и спине жаворонка, по мнению С.Ш. Чагдурова, оказываются спасительными надписями-изречениями, выполняющими роль своеобразных предначертаний и предсказаний, вырезаемых и вынимаемых героями из своей печени либо из темени в момент смертельной опасности [Чагдуров, 1983, с. 62].

Но более вероятно, что мотив получения печати в шаманских текстах связан с символом власти. *Хаты* спускаются на землю как *нойоны*, наделенные властью с небес, что еще раз подтверждает фраза: *Алда хоортойн хэнжэ баряаш, / Аршам ухаазайн зах дарааш* ‘Ты держишь ушко саженного кортика, / Ты восседаешь на краю аршинного указа’ [Поппе, № 771, л. 42–43, пер. Н.Н. Поппе]. Возможно, перевод ‘Ты держишь рукоять саженного кортика, / В свое ведение взял указы’ более адекватен. Также глагол *дараха* в значении ‘давить’ вполне может иметь дополнительное значение ‘ставить печати на указах’.

Царская власть награждала отличившихся высокопоставленных лиц кортиками, начальники выполняли указы властей, текст наделяет спустившихся на землю небожителей функциями и отличиями земного начальства. Но далее следует фраза: *Хоортэ хубаагааш, / хуули эсхээш* ‘Ты раздал кортики, / ты составил законы’, которая наталкивает на мысль о том, что спустившиеся на землю божества по молитве верующих оказывают воздействие на земных властителей. Поэтому для получения высокого поста надо сначала вымолить благоволение у *хатов* — духов-покровителей высшего разряда, невидимо держащих власть над всей земной жизнью. Здесь снова — хотя и в ином контексте — мифологический план накладывается на реальный: раз

небожители имеют право «раздавать и разрешать», они естественным образом уподобляются хорошо всем известной земной иерархии власти.

Употребление же русских слов «кортик» и «указ» без перевода доказывает, что многие мотивы в шаманских призываниях — позднего происхождения, сочинялись и вставлялись после вхождения бурят в состав России. В шаманских текстах наблюдается употребление русских заимствованных слов в повествованиях о событиях, касающихся власти, должности, служебных обязанностей. С этой точки зрения, как мы наблюдаем, можно выделить тексты, связанные с символом власти.

Царство Эрлен хана со всей своей развитой канцелярией чиновников и писарей (*бэшээшэн*) представляет именно аппарат власти. Мотив получения печати как символа власти весьма распространен в дальневосточных и центральноазиатских преданиях, печать получают то от небесного, то от подземного мира [Рифтин, 1984, с. 162]. Печать в шаманском тексте явно символизирует новый статус героев, обладавших волшебными силами и, спустившись на землю, получивших власть и на земле:

*Ерэн хаад!
Юэн хүбүү үргэлэйт,
Юэн тамга шудхуулалайт!
Юэн буумал бурхад бололойт!*

*Девяносто хатов!
Девять детей вы вырастили,
Девять печатей отлили!
Девятью спустившимися божествами
стали!*

[Балдаев, № 174/339а (220/339а)]

Таким образом, в шаманских песнопениях печать, в первую очередь являясь символическим знаком смерти или перехода в иной мир, расширяет свои функции до символа защиты и власти.

В некоторых текстах духи ведут идентичный с земными жителями образ жизни. По более архаическим поверьям, в частности у бурят, царство мертвых не соотнесено с нижним миром и сосуществует в непосредственном соседстве с миром живых (как бы в ином измерении), являясь его точным подобием [Неклюдов, 1988, с. 174]. В призываниях *Хара мориной эзэнэй дурдалга* 'Призывание хозяина черного коня' и *Хара мориной баһа нэгэ дурдалга* 'Еще одно призывание черного коня' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 136, 138] прослеживается характерная для шаманского мифологического мира бинарность существования героев, которые свободно движутся между мирами. Ка-

жется, что Ажарай Бухэ как хозяин ленских просторов присутствует и на земле, и на небесах, где живет земной жизнью. Возможно, рисуется жизнь в ином измерении, идентичная земной. Его помощники выполняют реальные функции: три богатыря (*Өөдэйн улаан бахатиир, Шуутайн улаан бахатиир, Алая баатар*) служат ямщиками (*жолоошо*), а один (*хара дархан Шобоохол* из рода готол) — черный кузнец, мастер своего дела: *Худагын хүбүүн Шобоохол бэлэй / Хүхэ түмэр повозкыень бэлэйл, / Уранай найханаар заһаһан бэлэйл...* ‘Сын Худага Шобохол / Синюю железную его повозку / Искуснее всех налаживал’ [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 136]. Возможно, что здесь на представление о небесной жизни духов ассоциативно наслаивается идея о параллельной жизни невидимых духов на земле. Думается, в данном варианте более актуальна оппозиция видимого–невидимого. Для невидимого мира предполагаются свои пространственные и временные законы, и потому несовместимость пространственных представлений в песнопении не требует логических оправданий: духи одновременно и на небесах, и на земле существуют как невидимая тень.

Темные духи в основном обладают конями черных мастей для передвижения в ночное время, поэтому в призываниях используется трафаретная фраза, кодирующая семантический мотив невидимости:

*Харанхыда унаха
Хара хаарал мориншини,
Бүрэнхыдэ унаха
Бүдүүн хаарал мориншини.*

В темноте ездить —
Темно-буланый твой конь,
В сумерках ездить —
Толстый буланый твой конь.

[Балдаев, № 254/342, л. 22]

Черные шаманы проводят обряды в основном в сумеречное время суток: *Харанхыда хабамни, бүрэнхыдэ бахамни* ‘В темноте — сила моя, в сумерках — страсть моя’; в это время концентрация их энергии достигает высшей степени. Возможно, бубны и трости символизируют коней темной масти, служащих им транспортом для передвижения между мирами. Для шаманов перевоплощение из видимого тела в невидимое (*альбин бэе*) — явление обычное. Символизм «магического полета» и соответствующих мифологем в шаманизме выявляет и подчеркивает сверхчеловеческое состояние шамана, его способность свободного перемещения в трех космических сферах и беспрепятственного перехода от жизни к смерти [Элиаде, 2000в, с. 442].

В шаманской мифологии развит мотив ухода на небо живыми. Чаще небожители берут в жены красавиц, и они, живущие на небесах, упоминаются в призываниях как покровительницы деторождения. Дети, вознесшиеся на небеса, спускаются на землю во время обряда, посвященного возвращению, используя шелковые веревки и деревья, являющиеся символами связи между мирами. Так, одна девочка вернулась с небес с *толи*, символизирующим особый дар неба, как бы получив шаманскую силу свыше [Хангалов, 2004, с. 110].

В перевоплощениях духов наблюдается некая закономерность. При возвращении на землю *заяны* превращаются в невидимых духов в человеческом облике или входят в живых людей и вещают их устами. В промежуточном состоянии они обычно воплощаются в звезды, гусей, волков. *Онгоны* чаще всего выступают в облике колонка, хорька, соболя. Трудно точно выявить специфику перевоплощений персонажей. Например, в призывании, посвященном шаманке Галухай, духи (*аляа ехэ хубүүд*, / *альбатай басагад* 'игривые мощные молодцы, / волшебством владеющие девушки') прилетают на землю в виде птиц для подачи благодати. На земле они сначала превращаются в мышей: *Хара хулганад боложо* / *Хара шорой хаяжа*, / *Хаялгынь архиие*, / *Хүлээжэ ядалайбди*! 'В черных мышей превратившись, / Черную землю разбрасывая, / Жертвоприношения водкой [*архи*] / Не могли дожидаться мы!' [Балдаев, № 382/267 (311/267), л. 45]. Затем в тексте описывается их перевоплощение в белок и колонков. Таким образом, можно наблюдать ряд перевоплощений одного персонажа по ходу развития событий.

Итак, неопределенность представлений о душе и ее составе в шаманской мифологии не позволяет настаивать на какой-то конкретной интерпретации образа сверхъестественных существ, поэтому мы, не вдаваясь во все аспекты семантики образов подобных персонажей, рассмотрели некоторые варианты символических перевоплощений и передвижений духа, души в поэтических текстах.

Символический мир в шаманских песнопениях, выстроенный для объяснения окружающего мира, расшифровывается как особый код. Образы-символы, воплощающие основные идеи мира и человека, жизни и смерти, являясь священными, в ритуалах приобретают постоянные отношения, управляя индивидуальной жизнью.

При всем многообразии применяемых в различных обрядах пространственных схем, общим в масштабе всего монгольского этнокультурного континуума в шаманском пространстве является деление

вселенной на две основные сферы: свое и чужое. Свое — принадлежащее человеку, освоенное им; чужое — принадлежащее богам, или область смерти. В текстах действует вертикально обращенная модель мира, где сакральная функция принадлежит верхнему небесному ярусу. Не менее развита круговая циклическая траектория перемещения героев вверх, вниз и снова вверх. Четко выраженное в шаманских песнопениях двухплановое пространство, где «мир ушедших» локализуется на небесах и восточной/холодной стороне земли, восходит к древней монгольской картине мира.

2.3. Зооморфные образы-символы

В фольклорном слове «человеческий аспект» любой животной реалии задан потенциально в виде тенденции с условием обязательной реализации. Поэтому можно считать символическое постоянной, языковой, а не речевой, текстовой компонентой семантической структуры слова [Хроленко, 1979, с. 151]. Тотемические первопредки в призываниях восхваляются при перечислении родословной, выступая символической компонентой поэтического текста.

В мифологии бурят выделяются тотемические первопредки основных трех больших племен: Буха нойон — прародитель племени булагат, пестрый налим — племени эхирит, птица-лебедь — прародительница хонгодоров, хангинов и шарайтов. Также считается, что от гуся пошли хори-буряты, шоноев род — от волка, улябинский род — от совы [Балдаев, № 132 (106), л. 72–80]. Хотя орел традиционно рассматривается как первопредок человеческого рода, в шаманских призываниях его чаще считают первопредком шаманов, называют *эжигном* ‘хозяин местности’ и относят к разряду *хатов*.

В этногенетических мифах и легендах можно отметить три особенности происхождения племен и родов. Во-первых, как в истории с лебедем, обозначены мать-лебедь и отец-человек. Во-вторых, как в мифе об улябинском роде, матери, родив мальчиков без мужа, оставляют их на произвол судьбы, и за ними ухаживают птицы или животные. В-третьих, дети рождаются от шевеления губ лошади, как шарануты, или от вдыхания запаха цветка, как род убугуна. Символическое появление детей от цветка, взгляда, шевеления губ связано с универсальной мифологической концепцией появления рода человеческого по сверхъестественному божьему велению, т.е. тотемы выступают архетипами, где «историческая личность уподобляется сво-

ему мифическому прообразу, а событие ассимилируется с категорией мифических действий» [Элиаде, 2000а, с. 52]. Сила быка, мудрость совы, извивающиеся движения змеи, являясь образцами для подражания, становятся для рода или племени символом их отличительной особенности.

Не повторяя общеизвестные легенды о происхождении бурятских родов от лебеди, коротко остановимся на символических функциях данного тотема в призываниях и формульных выражениях. Лебедь, воспеваемая в шаманских песнопениях как сакральная птица, предок хонгодорских родов, обозначается параллельно развернутыми эпитетами, где символическая завуалированность образа частично связана с табуированностью больших имен, но наиболее ярко через эпитеты раскрывается образ тотемного предка. При воспевании родословных хонгодорских родов существуют традиционные формулы, как, например: *Хангил хүнэй удха / Хариха шубуун хани* 'Происхождение рода хангил — / Перелетные птицы'. В иносказательности подобных текстов образ и значение принадлежат одному и тому же ряду явлений.

*Ерхэ шубуун ебэр,
Харьха шубуун хани,
Сагаан мүнгэн далитан,
Самсаал мүнгэн хушуутан,
Хотогой мүнгэн далитан,
Хобол мүнгэн хушуутан.*

Птицы прилетающие — крылья,
Улетающие птицы — попутчики,
С бело-серебряными крыльями,
Гранеными серебряными клювами,
Изогнуто-серебряными крыльями,
Желобообразными серебряными клювами.

[Балдаев, № 254/342, л. 5]

[Там же, л. 20, пер. С.П. Балдаева]

С подобными призываниями хонгодорские роды не только проводят обряды, но встречают и провожают лебедей и гусей во время перелета, поэтому первая строфа вполне может обозначать только статус птиц как перелетных. Но, с другой стороны, символическая завуалированность формулы притягивает идею о функции птицы как связного между мирами, вычитывается намек на ее роль как сопровождающего в иные миры. Образ птицы и особенно повторяющийся образ серебряных крыльев связаны с традиционным мотивом пути, в данном случае с возвращением домой. Здесь подразумевается двойная символизация этого мотива, пересечение горизонтальных и вертикальных границ символических пространств: на ежевесеннее воз-

вращение перелетных птиц домой накладывается легенда о небесной лебеди-праматери и ее призывании на земле потомками.

Птица в шаманских текстах символизирует связь с верхним миром. Возможно, в данном варианте кодируется роль птиц как транспортного средства. По мнению Д.С. Дугарова, орел в шаманских призываниях фигурирует как птица, на которой шаман возносится в верхние миры (*хотой бүргэд дэбилгэ* ‘хотой орел восхождение’), или как божественный вестник и посыльная птица шамана (*хотой бүргэд зардуул манай* ‘хотой орел вестник наш’) [Дугаров Д., 1991, с. 80]. Также средством передвижения между мирами в шаманских преданиях служат радуга при подъеме и беркут при спуске [Поппе, № 771, л. 29]. Коршун и орел в призываниях зачастую выполняют функции перевозчиков между мирами, где дух шамана перевоплощается в птицу:

<i>Харанхылжа унаалша</i>	В темноте мы ездим
<i>Харсага шубуун даляар,</i>	На крыльях птицы ястреба,
<i>Далайлсажа ябахалша.</i>	Размахивая, будешь летать.
<i>Боронхылжа унаалша</i>	Во мраке мы летаем
<i>Бүргэд шубуун даляар,</i>	На крыльях орла-птицы,
<i>Далилсажа ябахалша.</i>	Размахивая, будешь летать.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 17]

Хотя в призывании говорится, что субъект летает на крыльях птицы, но в то же время проявляется определенная двойственность образа: не столько птица на себе везет, сколько субъект, перевоплотившись в птицу, летает. В данном эпизоде из песнопения о шамане Егоре, сыне Федота, описывается момент после смерти героя и его перевоплощение. В варианте А. Тороева акценты расставлены нечетко, образ птицы проясняется при сравнении с вариантом Т. Петухова, который последовательно развивает тему перевоплощения шамана в орла, призывая его замещающим символическим именем: *Бүрэнхыдэ бүдэмнай / Бүргэд шубуун Егоор, / Харанхыда хабагнай / Харабсар шубуун Егор* ‘Сила наша во мраке / Птица орел Егор, / Во тьме чары наши / Птица орел Егор’; *Бүргэд шубуун боложо / Элихэн удхамни* ‘Обернувшись орлом, / Летающий — моя родословная’ [Балдаев, № 314/378, л. 11, 14].

В бурятской мифологии орел, почитаемое божество общепурятского значения, является хозяином острова Ольхон. В мифах появление самого хозяина острова или его сына в виде орла зависит от арха-

ичности образа и связи с тюркскими корнями. В анализируемых нами призываниях Хан Хута / Хутай отец восхваляется традиционной формулой: *Хүбүүлхээ ядажа / Шубуун хүбүү хүбүүлэлэйт* 'Не имея сына, / Из птицы сына сделали', констатирующей идею о сыновьях орлах [Балдаев, № 265/352]. По ольхонской версии мифов, Хан Хюрмас тэнгри ниспослал орлов в дети Хан Хутай нойону.

Л.Я. Штернберг в статье «Культ орла у сибирских народов» методом сравнительного анализа якутского и финского культов орла доказывает его индоиранские корни. Культ орла рассмотрен в работе Г.Р. Галдановой, потому, не останавливаясь на известных фактах, отметим, что *хото*, *хотой* с якутского переводится 'орел', значит, раньше самого хозяина Ольхона представляли в образе птицы [Галданова, 1987, с. 37].

Региональные варианты шаманских призываний выявляют разные функции орла. В ольхонских призываниях (эхиритов) Хан Хута нойон относится к западным *хатам*, символизируя светлые/близкие/родственные силы. В призывании *Ойхоной эжэн Хан Хута баабай* хозяин Ольхона Хан Хута отец считается сыном главного небожителя: *Хан Хюрмас тэнгэрийн хүбүүн / Хан Хута баабай* 'Сын Хана Хюрмас тэнгри / Хан Хута отец' [Балдаев, № 265/352]. В некоторых версиях мифов и легенд он приходится младшим сыном Эсэгэ Малан тэнгри, живет на небесах, а спускаясь на землю, обитает в ольхонской пещере.

Хан Хута отец у кудинских бурят (булагатов) относится к восточным *хатам*. Приходясь братом Эрлен хану, он живет в озере Байкал в огромном дворце, женат на дочери восточного *тэнгри* Сар Сагана и имеет сына Орла [Хангалов, 2004, с. 258]. Функциональная роль небожителей зачастую зависит от их пространственного расположения. Хан Хута нойон, относясь к западным небесам, выполняет защитные функции, будучи у восточных *хатов* грозным начальником, в призываниях является карающим божеством.

Примечательно, что в песнопении *Ойхоной баабайн бэшээшэнгүүд* 'Писари хозяина Ольхона' орел может выступать и амбивалентным персонажем, символизирующим противоположные качества в зависимости от пространственного расположения. К западным *тэнгри* орел залетает светлым символом: *шубуун ноён боложо* 'превратившись в птицу-нойона', а к восточным *тэнгри* прилетает в темной ипостаси: *хара эрэн бүргэд боложо* 'в черно-пестрого орла превратившись' [Балдаев, № 251/352]. Орел поднимается к пятидесяти пяти за-

падным *тэнгри*, где Буха нойон отец ставит ему золотую печать спереди, серебряную печать сзади, затем летит к восточным сорока четьрем *тэнгри*. Там знаменитые «черные всадники» Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэн как служащие Эрлик хана также отмечают его золотой и серебряной печатями. Таким образом, орел наделяется властью с обеих сторон. В содержательном плане песнопение *Ойхоной баабайн бэшээшэнгүүд* ‘Писари хозяина Ольхона’ интересно тем, что персонажи четко разделены на западных и восточных, и известные имена шаманского пантеона упоминаются в роли «власть держащих» на этой или иной стороне соответственно шаманской легенде.

Упомянутые в призываниях персонажи раскрываются только при контекстном сравнении с существующими по этому поводу легендами, например, водяные *хаты* воспеваются как ближайшие родственники Орла: *Хан Хута баабайн хадамууд*, / *Хатан Хута иибиин түрхэмүүд*, / *Шубуун ехэ ноёной нагасануудын*, / *Хуран далайн ноёдүүд* ‘Хан Хута отца сваты, / Хатан Хута матери родственники, / Дяди с материнской стороны Птицы большого нойона / Дождливого моря нойоны’ [Балдаев, № 174/339а (220/339а)]. По кудинским мифам и легендам, хозяина острова Ольхон зовут Ута Саган нойон, он считается братом Эрлик хана и Далай-ламы, сыном Хан Хирма тэнгри. По материнской линии он потомок западного небожителя *Хэрэн далайн Хэрмэ Бэрхэ нойона* ‘Хэрэн моря Хэрмэ бэрхэ нойона’ [Поппе, № 771, л. 48].

Как ранее отмечено, орел — птица солярная, она выступает символом Солнца в мифологии многих народов. Возможно, по этой причине в эпитетах, маркирующих птицу, преобладают именно солнечные цвета: *Зэг улаан хабартан*, / *Гальха улаан нюдэтэн* ‘С алыми когтями, / С огненно-красными глазами’ [Балдаев, № 174/339а (220/339а)]; *Аад шара хабартан*, / *Ангир улаан нюдэтэн!* / *Хобол мүнгэн юбуутан*, / *Хотогой мүнгэн далитан!* / *Алтан шара хушуутан*, / *Ебэртэ ехэ баабай!* ‘С огненно-желтыми когтями, / С ярко-красными глазами, / Желобообразными серебряными клювами, / Изогнуто-серебряными крыльями, / Золотисто-желтыми клювами / Крылатый великий отец!’ [Балдаев, № 173/339а].

Хан Шаргай нойон — *хат*, в имени которого закодирована связь с солярным началом. Орел упоминается также как символ Хан Шаргай нойона, что еще раз подчеркивает их родственные отношения с Солнцем [Хангалов, 2004, с. 266]. Г.Р. Галданова, рассматривая солнечный культ белоголовых орлов, приходит к выводу, что племя хори у бурят и род хоро у якутов были как бы «жрецами» огня в силу их

происхождения от орла, принесшего людям огонь от Солнца [Галданова, 1987, с. 38]. Интересным дополнением представляется мнение Л.Я. Штернберга о связи орла с кузнечным культом: «из воззрения, что первым шаманом был орел, вытекает, что и кузнечество связано с последним, так как право на шаманство у бурят получается только по наследству» [Штернберг, 1995, с. 373].

В шаманских текстах буддийское влияние наиболее явно обозначено в призываниях особо почитаемых общепобурятских божеств — Буха нойона (Ринчен хан), Шаргай нойона (Бурхан баабай), Хан Хута нойона (Жамсаран богдо): *Үдэритнай нэрэ / Жамсаран түргэн богдо, / Үлэгэйтнай нэрэ / Ойхоной эзэн / Ута Сагаан ноён* 'Настоящее имя ваше — / Жамсаран быстрый священный, / Прежнее имя ваше — / Хозяин Ольхона / Ута Саган нойон' [Балдаев, 173/339а]. Знаменательно, что подчеркивается прежнее шаманское имя героя, в то время как он сам восхваляется и призывается в качестве буддийского божества. При получении буддийского имени и его символической легенды божество сохраняет свои исконные шаманские полномочия и наделяется дополнительными функциями, соответствующими новому статусу.

Общеизвестны легенды об орле как первом шамане, спустившемся с миссией защитника на землю и вручившем свой шаманский дар спящей женщине, которая стала первой шаманкой. По другой версии, женщина родила от орла сына — первого шамана. В известных нам призываниях орел не упоминается как первый шаман, но сохранившийся мифологический слой имплицитно указывает на связь орла с шаманским *удха* 'корнем'.

На наш взгляд, символически закодированное следующее формульное выражение, присутствующее в призываниях орла, имеет отношение именно к функции орла как первого шамана. Как отмечалось ранее, в бурятских призываниях пространство на берегу черного/синего моря символизирует иной мир. На берегу синего моря находится дерево, имеющее гнездо с орлиными птенцами на каждом суку:

*Налагай нараһан
Наян найман гэшүүһэтэй,
Гэшүүһэн бэрээ үргээ,
Үргээ бэрээ зулзагатай.*

Раскидистая сосна
С восьмьюдесятью восьмью сучьями,
На каждом суку гнездо,
В каждом гнезде птенец.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 4]

Эпитет *налагай* переводим как ‘раскидистая’, потому что в других вариантах представлен эпитет *лаглагар нарһан*, значение которого точно обозначает ‘раскидистая сосна’. В якутском шаманизме гнезда находятся на священной березе, в бурятской версии — на сосне, которая входит в число священных деревьев. Во-первых, дерево выступает в своей основной функции символа мирового древа. Мотив о находящихся на этом дереве птенцах, думается, генетически связан с якутским, где орел высиживает яйцо, из которого рождается избранный шаман. Как отмечает Л.Я. Штернберг, здесь прослеживается универсальный мотив творения из яйца [Штернберг, 1995, с. 362]. Символика мирового яйца, восходящая к творящей основе, моделирует функцию орла как плодovitого прародителя.

Как и в якутской мифологии, в бурятских призываниях распространен мотив пестования птенцов-детей в железной колыбели:

Түмэр һайхан үлгээ

Түгдэ бала түлхэжэ гараба.

Красивую железную люльку,

Вдребезги разбив, вылетел.

[Балдаев, № 251/352, л. 2]

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что образ Хан Хута нойона соотносится с образом орла из якутской мифологии. Отсюда небезосновательна связь имени Орла с первым шаманом, а также с обучением шаманскому ремеслу. Таким образом, одни и те же образы, ассоциации и аналогии возникают при формировании символа как архетипа. Символика орла в бурятских песнопениях раскрывается более широко при сопоставлении с тюркскими корнями, следы которых сохранились на мифологическом уровне. По мнению Л.Я. Штернберга, якутский орел связан с индоевропейскими корнями, что свидетельствует об архаичности и взаимосвязанности древних мифов-символов.

Во-вторых, сосна, на которой высиживаются орлиные птенцы, является символом жизни. В подтверждение нашей версии следует подчеркнуть, что в более древнем варианте записи данного эпизода сосна имеет символически многофункциональное значение: *Тэрэ нарһани / Ара беин хүндежи / Ариши бодхо гаргажи / Эбэр бэин хүндежи / Идэ уга гаргажи...* ‘Той сосны / Заднюю сторону раскрыв, / Ариши водку вынули, / Переднюю сторону раскрыв, / Пищу-питье вынули...’ [Хадахнэ, № 120, тетр. № 2, л. 5]. По нашим предположениям, слова *арии*, *бодхо* — парные и первое из них представляет собой диалект-

ную форму бурятского/монгольского слова *архи* (молочная водка, перегоняемая из молока, относится к разряду белой пищи и считается священным напитком), а второе — эквивалентно слову «водка», заимствованному из русского языка и произносимому с бурятским акцентом *боодхо*.

Парное слово *эдеэ угаан* (в записи: *идэ уга*) в разговорной речи употребляется в значении «пища-питье». Однозначно определить значение формульных выражений весьма затруднительно, в любом случае, предметы символизируют приносимое начало, дерево выполняет жизневорящую функцию. Следует отметить, что при расшифровке записей завуалированных шаманских текстов трудности представляют русизмы, сильно искаженные при произношении.

Для выявления точного значения некоторых символов тексты приходится пропускать через другие тексты, выполняющие роль интерпретаторов. По нашему мнению, получение пищи и питья из дерева ассоциативно связано с многочисленными легендами о сверхъестественных способностях шамана. Например, при желании пить шаман мечом протыкает дерево, и оттуда льются *архи* и другие напитки [Балдаев, № 132 (106), л. 51]. В шаманских текстах аллюзивно притягивается образ сосны как вечнозеленого растения, выступающего символическим хранителем души:

<i>Малгайн хара нараһан</i>	Шапка — черная сосна,
<i>Ара бээн алта намаатай,</i>	Задняя сторона с золотыми листьями,
<i>Убур бээн мунгү намаатай</i>	Передняя сторона с серебряными листьями —
<i>Һайни хүлдэ тэндэ.</i>	Доброго душа там.

[Жамцарано, 2001, с. 70–71, пер. Ц.Ж. Жамцарано]

Помимо хозяина острова Ольхон Хан Хута отца в бурятском шаманизме особо почитаемы дети-орлы. Им специально посвящается обряд жертвоприношения *хэрэг* ‘дело, необходимость’ (пер. Т.М. Михайлова). В дневниках Ц.Ж. Жамцарано описывается обряд, посвященный *Хара эрезэн бүргэд*, *Шара эрезэн бүргэд*, *Гал шара бүргэд* ‘Черно-пестрому орлу, Желто-пестрому орлу и Огненно-желтому орлу’ [Жамцарано, 2001, с. 328]. Имена детей символизируют птичьи качества, где более проявлены солнечные, огненные признаки орлов.

В призывании *Ойхоной баабайн бэшээшэнгүүд* ‘Писари хозяина Ольхона’ представлены дети-орлы: *Сайр сагаан тэнгэрийн / Сагсагай сагаан хатанаар / Хамтаалдажа нууридаба, / Хүбүүлжэ абаба /*

Гурбан шубуун хүбүү хүбүүлэбэ ‘С [дочерью] Сайр Саган тэнгри / Сагсагай Саган хатан, / Объединившись, жили, / Сыновей взяли, / Трех птиц в сыновья взяли’ [Балдаев, № 251/352]. В данном варианте имена орлов совершенно иные, чем в записи Ц.Ж. Жамцарано:

<i>Түрүүнэй хүбүүн</i>	Старший сын —
<i>Хаан бүргэд,</i>	Хан Орел,
<i>Шубуун ноён баабай,</i>	Птица нойон отец,
<i>Хойто хүбүүн</i>	Следующий сын —
<i>Шодой Мэргэн хүбүүн,</i>	Шодой Мэргэн молодец,
<i>Һүүлэй хүбүүн</i>	Младший сын —
<i>Бэрэн ноён</i>	Бэрэн нойон,
<i>Бэрхэ хатан.</i>	Бэрхэ хатан.

[Балдаев, № 251/352]

Семантическая насыщенность символики орла в песнопениях зависит от региона записи, архаических истоков и более поздних социально-культурных наслоений.

Таким образом, символическая связь орла с солнцем, мировым яйцом, мировым деревом, универсальная функция орла как творца, возродителя природы, добытчика огня в бурятских шаманских призываниях сохранились в формульных выражениях на мифологическом уровне. Дефиницией символики орла является многозначность, и актуализация тех или иных символов зависит от конкретных реалий.

Семантическое значение текста во многом определяется степенью его сакрализации, в которой образ-символ имеет решающее значение. У многих бурятских родов существовала своя родовая эмблема, имевшая длинную предысторию, свой сложившийся образ-символ, где символ выступает как феномен сознания. В шаманском тексте действует именно тот тип семиозиса, который сводится к общему процессу номинации: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени [Лотман, 2000, с. 527].

Предки хурдутского рода — монгольского происхождения, они ушли в Прибайкалье от ламаизма, в призываниях их род упоминается указаниями на их происхождение: *Шэнгэл шэбээ газарнай, / Шэшихе монгол удхамнай* ‘Шэнгэл шэбэ земля наша, / Шэшихэ монгол род наш’ [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 7]. Будучи ловкими охотниками на змей, шаманы этого рода приручали и использовали змей для обрядов, потому их традиционная магическая формула при призываниях

звучит так: *Нарин могой минаамни, бүдүүн могой унаамни* 'Тонкая змея — плеть моя, толстая змея — конь мой' [Манжигеев, 1978, с. 60]. Возможно, они используются для демонстрации волшебной способности шамана к оборотничеству.

Призывая предков хурдутского рода, известный улигершин Аполон Тороев символически выстраивает единую цепочку «поводья — кнут — переплетающиеся змеи»: *Бүдүүн могой ёлоо, / Нарин могой минаа, / Хүхэ эрезн могойлоор / Хүрмэлдэмэ удха. / Шара эрезн могойлоор / Шарбалдама удха* 'Толстая змея — поводья, / Тонкая змея — кнут, / С пестро-синими змеями / Переплетающееся происхождение. / С пестро-желтыми змеями / Извивающееся происхождение' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 7]. Во-первых, возможно, по аналогии змея выступает не только кнутом, но и поводьями. Во-вторых, змея для этого рода является символом волшебной шаманской силы. Сквозь символ змеи, связанный с хурдутским родом, проступает второй общий символ змеи в шаманской мифологии. Так, у бурят отмечен культ змеи — Абарга шара могой. В унгинских мифах упоминается змеинный царь Алтан толи 'Золотое зеркало' и его жена Алташа хатан 'Золотых дел госпожа', которым посвящались специальные тайлганы [Балдаев, № 426/556]. В шаманских текстах наблюдаются образы-символы, связанные только с ритуальными действиями и шаманскими легендами, но подобные символы зачастую коннотативно притягивают общие универсальные образы-символы, как в данном случае.

Змея как хтоническое существо часто реализует парадигму влага — вода — дождь. Примечательно, что в индоевропейских сказаниях змея олицетворяет тучи [Подгорбунский, 1894, с. 17]. Возможно, поэтому в призываниях змея часто упоминается в паре с лягушкой:

*Нарин могой ильбимнай,
Намтар баха унаамнай,*

*Хон шубуун эхэмнай,
Хорёодой Мэргэн удхамнай.*

Тонкая змея — наше волшебство,
Приземистая лягушка — средство
передвижения,

Птица лебедь — мать наша,
Хоредой Мэргэн — предок наш.

[Ксенофонов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52а, л. 160]

В вышеприведенном эпизоде из призывания двух хоринских девиц змея, обладая волшебным свойством перевоплощения, символизирует пограничное состояние. Способность змеи переходить из видимого

в невидимое состояние соотносится с особой магической способностью перевоплощения шаманов в духов. «Единение» атрибутов и противоположностей в образе змеи подчеркивает двойственность ее природы. Этногенетические связи предков бурят и тюркских народов предполагают схожие мифологические символы и образы, и следующее сравнение проясняет наше предположение об оборотнической сущности змеи. В алтайской мифологии Эрлен хан — создатель змей, сын Эрлен хана Иткер-Молат носит косы из пестрых змей, где пестрота символизирует пограничное состояние, способность к оборотничеству [Миндибекова, 2004, с. 66]. Символика змей на костюмах сибирских шаманов имеет идиоэтнический характер: до тысячи змей на алтайских костюмах, змеи из белых и черных мехов на бурятских шаманских нарядах. Их семантика, выявляющая древнюю мифологическую символику культа змеи, возможно, связана как с волшебными способностями, так и с защитной функцией змеи.

В мировой мифологии орел и змея вместе составляют «космическое целое, целокупность, соединение духа и материи» [Купер, 1995, с. 229]. Орел и змея (переплетение солнечного и хтонического символов) в бурятской мифологии являются противоборствующими силами. Думается, распространенные в фольклоре и эпосе Хан Хэрдэг шубуун и Абарга шара могой архетипически близки к шаманским символам орла и змеи в ее негативной ипостаси. Л.Я. Штернберг по этому поводу делает более обобщенные выводы: «Здесь, таким образом, мы видим орла, как у айну, среди категории небесных божеств, и в то же время образ его очень напоминает индийского Гаруду, вечного воителя с так называемым паго, а также орла скандинавской мифологии, который обитает на мировом дереве и воюет со змеем, подрывающим корни дерева» [Штернберг, 1995, с. 371]. Если в эпосе змея имеет двойственный характер, то в известных нам шаманских песнопениях она символизирует защитные, оборотнические, скорее положительные функции.

Итак, учитывая синкретизм мифологического образа, нерасчлененность разных ипостасей, в шаманских песнопениях актуализируется символическая многозначность зооморфных тотемов. Любое животное, символизирующее определенную добродетель, является божественным для круга людей, признающих сакральную ипостась. Потому в шаманских текстах животные-тотемы — это «знамя рода» (Дюркгейм), призванное подчеркнуть его символическую силу.

2.4. Символы-онгоны

Онгоны выполняют определенные функции и имеют скотоводческие, охотничьи, кузнечные, медицинские, семейно-бытовые и игровые предназначения. Онгон представляет собой вещь в виде маски, шкурки, материи, дерева, жести и воплощает в себе определенный концепт религиозно-мифологической картины мира. По записям Ц.Ж. Жамцарано, онгоны в старину делали из дерева и к ним прикреплялись жестяные фигурки [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 5, л. 985]. Жестяные фигурки выступали сакральным медиатором и воплощением души подразумеваемого духа.

Покровители детей (*хүгшүүды*, *нахюусаны*), нойоны, эжины, заяны, земные старцы, знаменитые шаманы чествуются в виде онгонов. Онгоны являются образами-символами, перевоплощенными в те или иные обереги, где символ имеет подставное значение, которое должно быть понятным для заинтересованных членов рода. Функции онгонов «основываются на природном отождествлении символических ценностей с практическими, на отождествлении экспрессивных функций с физическими функциями предмета» [Лангер, 2000, с. 137].

Шаманская мифология, тесно связанная с культом предков, отражена и в ритуалах почитания онгонов. Существуют отдельные призывания, посвященные онгонам, в некоторых вариантах повторяющие общие песнопения о духах и небожителях. Например, дети Эсэгэ Малан тэнгри хаты Шаргай нойон и Буха нойон имеют каменные претворения на горах, которым проводят специальные тайлганы. Помимо этого существуют онгоны Хан Шаргай Лучезарный и Буха онгон, и им как онгонам также отдельно проводят обряды.

Онгоны как духи-обереги разного назначения существовали в каждом доме и дворе, некоторые роды имели большой сборный онгон. Так, *ехэ хүтхэ онгон* ‘большой крепкий онгон’ рода муруй состоял из 36 онгонов в 72-х лицах [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 5, л. 983]. Они почитались как священные символы духов предков, за которыми необходимо постоянно ухаживать и обращаться к ним за помощью. Но были онгоны и бытового предназначения, как *изынууши онгон* ‘женский онгон’, и с ними обращались скорее как со слугами. По сведениям П.П. Баторова, у кудинских бурят данные онгоны изготавливаются самими женщинами для охраны телят от болезней и падежа. И если они не справляются со своими обязанностями, их наказывают, иногда уничтожают и заводят новых онгонов, которые, не гуляя по улусу, будут следить за телятами [Баторов, ф. 14, оп. 1, д. 9, л. 20–21]. Онгоны

посвящают не только добрым духам, но и вредоносным. Выявив злого духа, чтобы умиловить его, делают специального *онгона* под его именем и ублажают до тех пор, пока не перестанет вредить.

Разные роды имеют свои семейные *онгоны*, как, например, род хангин поклоняется Буртэ онгону. Помимо постоянных *онгонов* в доме и во дворе, за которыми ухаживают, существует символический обряд приема *онгона* как гостя-духа (*онго зүүхэ*) с угощением и отправлением его домой. В дневниках Ц.Ж. Жамцарано, записанных в Иркутской и Читинской областях, описываются обряды прощания с *онгонами* стариков, которые больше не в состоянии кормить своих *онгонов* и содержать их в достойном виде. Под давлением ламаизма агинские шаманы насильно расстаются со своими *онгонами* и шаманскими атрибутами. *Онгоны* почитались как священные символы духов предков, лишаясь которых старики прощались с оберегающими силами.

Зачастую функции *онгона* рисуются на тканях и шкурках с соблюдением символического обозначения кодируемых знаков. На некоторых *онгонах*-картинах развернуты целые сцены. Так, например, на картине *Онгон Усан хад* ‘*Онгоны* водной стихии’ изображены девять человеческих фигур, над которыми солнце и месяц, на луне — фигура девушки с ведром и поварешкой, вокруг нее гора, леса и птичка, у горы озеро, где рыбы и байкальская нерпа, еще одно озеро с лягушками, змеями и ящерицами [Балдаев, № 518 (252), л. 23]. Очевидно, на данной картине символически представлены три мира, но все сконцентрированы в верхнем пространстве: солярные образы-символы и миф о девушке на луне, далее обозначены земные локусы и четко выделены символы водного царства. Таким образом, некоторые *онгоны*, обладая семиотическим статусом, представляли собой модель мира.

Слово *онгон* и словосочетание *онго оруулха* ‘войти в измененное состояние сознания’ (досл. ‘ввести [в себя] *онгона*’), несомненно, семантически взаимосвязаны. Когда шаман находится в измененном состоянии *онго*, он вселяет в себя определенного духа, и этот дух зачастую представляет собой тех или иных *онгонов*. Например, шаманка Муудай, чествуемая как *онгон* рода онгой, так воспевает свои способности:

Гурба үрхү онгоё
гуши үрхү болгооб,
Дүрбү үрхү онгоё
души үрхү болгооб.

Три семьи своих онгоев
 до тридцати увеличила я,
 Четыре семьи своих онгоев
 до сорока увеличила я.
 [Жамцарано, 2001, с. 304]

Думается, во многих шаманских текстах символика некоторых реалий и образов не может быть выделена конкретно, и их мифологическая семантика проявляется именно в интегральности.

Среди множества священных оберегов особо выделяются зооморфные *онгоны*. В призываниях упоминаются девять разновидностей животных, являющихся эмблемами разных родов и племен: соболя, выдра, хорек, горностаи, колонок, заяц, козленок, волк и белка. Из них наиболее используемыми являются *онгоны* из шкурок пяти пушных зверьков — *табан хушуута* ('пять почетных/главных'). Под этими именами животных в виде *онгонов* кодируются истории шаманов и шаманок, почитаемых символически как животные. Семиотический статус *онгонов* как символов, сохраняющих определенные мифы в свернутом виде, раскрывается по ходу расшифровки одного и того же символа, например хорька и горностая.

Многочисленные варианты легенды о хорьке и горностое используются в призываниях с различной аксиологической окраской в зависимости от ситуаций, определяющихся требованиями данного ритуала. По некоторым версиям, *онгон* олицетворяет двух дочерей (Мольхон Толойхон и Тулон Худон) *зарин*-шамана Унушки. По преданиям, девушки осквернили бубен отца, тот в гневе расплавленным свинцом выжиг им глаза и прогнал. Во многих шаманских историях существует тенденция объяснять скрытые и непредсказуемые явления конкретными и привычными понятиями, например, болезни и смерть детей связывают с трагической смертью молодых девушек. Для оберега детей в их честь делают *онгон* из шкурок горностая, хорька и приносят им жертвы.

Унушихин зааринай басагад бэлэйт.
Үен боложо гүйгээт.
Хүшэнээ ехэдэ
Хүнэртэ боложо гүйгээт.

Вы дочери верховного шамана Унушки.
 Обратившись в горностая, бежали вы.
 Будучи всецельными,
 Обратившись в хорька, бежали вы.

[Баторов, ф. 293, оп. I, д. 755, л. 3–5]

Почему умершие девушки превращались именно в хорька и горностая и приносили беду, остается вопросом. Судя по вышеприведенной истории, создается впечатление, что эти животные не внушали доверия, поэтому по аналогии под их образами кодируют негативное. С другой стороны, оправдана и совершенно противоположная версия: эти же животные в призываниях зачастую выступают мифическими

помощниками, стражами и оберегами шаманов, и поэтому они могут выполнять защитные функции. В следующих вариантах призываний о символах-животных вторая версия более достоверна.

Следующая история об этих же зверьках имеет совершенно иную канву, основанную на реальности: двоюродные сестры Будыхан и Тудыхан, будучи шаманского рода, уходя с хоринских степей от ламаизма, дошли до острова Ольхон. Здесь они вышли замуж и стали шаманками. *Онгоны* в честь них делают из шкур горностая и хорька (*уен, хүнэрэ*) [Балдаев, № 174/339а]. Идентичны биографии двух родных сестер Боолэйхэн и Тоолэйхэн, ушедших из Халхи во времена смут Сайн хана [Балдаев, № 218/338 (172/338)], призываемых как *онгоны* хорька и горностая. Данные *онгоны* устанавливают молодые семьи для благополучия, чтобы иметь детей: *Забаг дээрэмнай заяан болоошон, / Булан дээрэмнай бурхан болоошон* 'На полках наших хранителями сидящие, / В углах наших богами ставшие'. В подобных формулах скрыт пласт народных представлений, требующий для своей расшифровки национального видения, на ином языке почти не идентифицируемый.

Их история в точности повторяется в призываниях *Ута онгон* (*Уентэ хүнэртэ хоёр*) 'Длинный *онгон* (хорек и горностай)' [Балдаев, № 382/267], где девушек зовут Шиидан и Биидан. При всей прозрачности границ монгольского ареала и тесной языковой общности в шаманских призываниях наблюдается множество вариантов одного символа, у каждой отдельной родовой группы обретающего свою историю, как результат разобщенности периферии и центра. В данных вариантах призываний обозначена именно оберегающая функция *онгонов*.

Ритуальная «подвижность» функций сакральных животных обозначена разными мифологическими и реальными легендами, которые в призываниях выступают как символический код. *Онгон* *Холонгото үбгэн* 'Старец с колонком', почитаемый в основном как *онгон* чадородия, дополнительно приывается как покровитель охоты уже с самостоятельной легендой. *Онгон* установлен в честь Эргил Буга нойона Тунхэй Мандахаева, шамана, имевшего множество подопечных детей. Он, будучи их покровителем (*найжи*), одаривал их амулетами (*нахьюхан*). После его смерти они установили *онгон* *Холонгото үбгэн* 'Старец с колонком' как покровителю охоты и чадородия. Эргил Буга нойон постоянно носил шкурку колонка как тотем своего рода, потому его называли *Холонгото үбгэн* [Балдаев, № 218 (338), л. 19–21].

Примечательно, что в данном случае семантика символа достаточно прозрачна.

Одним из самых почитаемых *онгонов* является *Булгата онгон* ‘Соболий онгон’. Под этим именем кодируется бабушка Хан Хамагши *үтөөдэй/төөдэй*, как переводит П.П. Баторов, «Царственная всеобщая бабушка», дочь западных *хатов*: *Сохоб нэрэ Хан Булгата / Ара нэрэ танай Хан Хамагши* ‘Собственное имя Хан Булгата, / Тайное имя Хан Хамагши’ [Хангалов, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 733, л. 421]. Необходимо отметить, что в шаманской традиции прозвища, завуалированные имена несут основную семантическую нагрузку. Так, в имени Хан Хамагши закодирована ее функция как *онгона*, в монгольском языке лексема *хамагч* имеет значение ‘намордник для телят’. Она считается покровительницей домашнего скота и молочной пищи, потому *онгон* имелся почти в каждой семье. Семантику ее имени подтверждают следующие строки: *Төөрсэгэй зөөхэйе / Төө зузаан болгоohon* ‘Сметану в кадушке / В пядь жирной делающая’ [Балдаев, № 319/376, л. 7]. *Онгон* изготавливают из заячьей шкурки, по этому поводу бурятские этнографы (М.Н. Хангалов, Г.Д. Санжеев, С.П. Балдаев и др.) пишут, что после смерти она стала соболем и почитается как *заянка*, защищающая детей от злых духов.

Не менее интересным представляется следующий вариант легенды об этимологии ее собожьего статуса. Однажды всеобщая бабушка одигон Хан Мунгэлэ, желая испытать своего чубарого коня, во весь мах пустила его на высокую Шанхалайскую красную гору. Конь доставил ее на вершину той горы и, сказав, что он посланник Шара Хасар тэнгри, улетел на небо. Шаманка обратилась к ламам, медитирующим на вершине данной горы, чтобы помогли ей добраться до дома. Те ей посоветовали поймать соболя и на нем вернуться. Возвратившись в улус на соболе, шаманка завещала после ее смерти *онгон* ей ставить на собожьей шкуре [Баторов, ф. 14, оп. 1, д. 9, л. 20–21].

Данная легенда еще раз доказывает, что история шаманских персонажей обрастает разными мотивами: здесь на собственно шаманские образы явно наслаиваются сказочные мотивы, переплетающиеся с буддийскими образами. Сначала *онгон* ей делали из шкурки соболя, со временем заменили мехом зайца, но мордочку делают соболю. Таким образом, *онгоны* как знаки под графическим изображением животных символизируют реальную историю, мифологическую предысторию и настоящее их назначение.

Действия *онгонов* как духов символически оппозиционно разделены, аксиологически бинарно определены. Например, волшебные способности Хан Хута одигон в призывании *Ехэ онгон* ‘Великие *онгоны*’ (под великими *онгонами* кодируются девять дочерей Эсэгэ Малана и дочь Буха нойона) описываются так:

Арбан гурбан үндэгэээ
Альган дээрээ мухарюулжа,
Аман соогоо тэһэлэжэ,
Сагаа хананан газартаа
Сагаан тараг болгожэ сэсэржэ,
Хара хананан газартаа
Хара булин шуһаар турьяжа...

Тринадцать своих яиц
На ладонях катая,
Во рту разбивая,
В местах, которым добра желает,
Белой простоквашей разбрызгивая,
В местах, которым зла желает,
С черными сгустками кровью выплескивая...

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193, л. 20]

Комбинация чисел имеет магическое значение, и использование именно сакрального числа тринадцать придает тексту еще более символически завуалированную значимость. Яйца в шаманских песнопениях встречаются как мифопоэтический символ мирового яйца. В данной формуле символика мирового яйца выступает в своей амбивалентной функции. В первую очередь проявлены качества разбиваемого яйца как творящего начала: белой пищей на жизнь благословляет одних, а других кровью к смерти приговаривает. В мировой мифологии есть примеры, когда из яйца могут рождаться не только воплощения добрых, но и злых сил. Данный пример является демонстрацией наиболее ярких и поэтически выразительных бинарных образов-символов в шаманских песнопениях.

Зооморфные *онгоны* также относятся к *нааданай онгон* ‘игровым *онгонам*’. Шаманы изображают животных и подражают их повадкам. Буха нойон *онгон* мычит и роет землю, медведь как *онгон* косолапит и рычит, волк *онгон* воет. Козел, баран, лебедь изображаются каждый со своими особенными повадками и мимикой.

Нааданай онгон ‘игровые *онгоны*’ считаются покровителями увеселений молодежи и как бы выступают организаторами игр. Кудинские и идинские буряты называют их *һээлэй хүбүүд* ‘легкомысленные молодцы’: *Шандаганай хонолгонь / Шараалжанай үзүүртэ, / Сарюун һээлэй Багшандайн / Аяар дээрэ Сэбэндэ, / Яагшаа ягша ягшалаая, / Яагшаа наадан хуушаараа* ‘Ночевка зайца / На вершине Шаралжи, / Светлого легкомысленного Багшандая / На самом верху Сэбэнэ, / Яагшаа ягша ягшалаая, / Яагшаа игра по-старому’ [Балдаев, № 382/267 (311/267), л. 46].

Колоритный образ богини Ясанхай призывается как дух игр и танцев: *Соло шинии дурдуулба, / Наадани бурхан гэжэ / Дурдуулба* 'Имя твоё призываем, / Назвав богом игры, / Призываем' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 13]. По комментариям А.К. Богданова, первоначально призывание сложено шаманкой Булгай приблизительно в 1916 г. Молодежь на ёхорных играх *ясанхай*, вспотев от танцев, простужалась и заболела. Для выздоровления обратились к шаманке Булгай, которая нашла, что нужно призывать духа-эжсина этой игры — богиню Ясанхай. По другим версиям, это еще один вариант найгурских хождений. Заянка Ясанхай появилась в 1908–1909 гг. после эпидемии тифа, которая повлекла за собой очередное найгурское движение. Молодежь ходила по улусу и призывала заянку *Янан хүлтэй Яасанхай* 'С костяными ногами Ясанхай'. В каждом улусе ходили свои *найгур-шины* во главе с руководителем, называемым *остолион* 'распорядитель стола / ведающий столом' [Богданов, кн. 2, п. 16].

В призывании рода хангин П. Петров приводит после перечисления «семерых неистовых» формулу, в которой, вероятно, обозначены монгольские и якутские связи Ясанхай: *Модон хүлтэй мойсогор / Монгол хэлитэй яньюурай, / Янан хүлтэй Ясанхай / Яхад хэлитэй яньюурай* 'С деревянными ногами кривоногая, / Монгольским языком кричащая, / С костяными ногами Ясанхай, / Якутским языком воющая' [Балдаев, № 287/352 (340/352), л. 16]. Лексему *яньюурай* можно сопоставить с глаголами *янгинаха/гангинаха* 'призывно кричать, выть', значит, *онгон* танцев и веселья имеет особенность пронзительно выть и кричать. Думается, что многие древние божества, востребованные временем, возрождались, и потому в некоторых формулах возникали отголоски их изначальных архетипов, свидетельствующих о тесной связи с монгольскими и тюркскими корнями.

Заянка или хозяйка танца Ясанхай символизирует дух, насильно заставляющий всех танцевать:

*Собхорожо наадуулай,
Солбойень шэлээ,
Хатаржа наадалай,
Гайхыень шэлэлэй.*

Вприпрыжку плясать заставила,
Проворного выбрала.
Быстро плясать заставила,
Красивого выбрала.

[Богданов, кн. 2, п. 16]

Обряд, посвященный Хусай зарину, отличается особым композиционным построением. Игровому *онгону* Хусай зарину устраивают жертвоприношение при поражении молнией людей, животных и строе-

ний. Некоторым семьям шаманы предписывали провести обряд во избежание несчастий. Шаман, как и во всех остальных обрядах, начинает призывать дух Хусай зарина с предварительным восхвалением западных и восточных *тэнгри*: *Улад зонхон хоёрой байгаашье болоболинь / Онгоной наадан хайхан* 'В присутствии народа / Игрища онгонов прекрасны' [Балдаев, № 201/324, 155 (304), л. 3, пер. С.П. Балдаева].

Далее шаманская история Хусай зарина разыгрывается как небольшая драматургическая миниатюра. Композиционная основа игры при призывании *онгона* Хусай зарина — разделение собравшихся на две группы и диалог между ними как словесного, так и действенного характера. После призываний шамана дух Хусай зарина, явившись в этот мир, т.е. воплотившись в шамана, ищет свою жену Самасхан, выступая в роли незадачливого старого мужа: *Таанар хараа гүүт? 'Вы не видели ее?'*. С данного вопроса начинается игровая часть, остальные участники обряда, представляя противоположный лагерь, в гиперболических эпитетах расписывают разгульную жизнь его жены. Шаман выступает как бы в маске Хусай зарина, а остальной состав — как единая противоположная маска. Наличие масок предполагает карнавальную вседозволенность, всенародный, универсальный, амбивалентный «карнавальный смех» [Бахтин, 1990, с. 17].

Если в гимнах-восхвалениях гиперболы создают идеализированный мифологический, символический портрет героев, то в данном контексте создается гротескный портрет женщины легкого поведения. Осуждения в ее адрес высказываются в рифмованных репликах, где преобладают низкая лексика, иронически-насмешливый стиль, не характерные для призываний. Осуждая ее, противники дразнят старика:

*Ёро хүрээжэ ёртойгоош,
Дала хүрээжэ дарсайгааш.*

К шестидесяти годам окривел ты,
К семидесяти годам погрузнел ты.

Другие насмеваются над стариком, повторяя ту же мысль в индизаторной поэтической форме:

*Һариһан бээлэй һандархыма,
Һальтин һанаан мартуулхыма!*

Кожаные рукавицы изнашиваются,
Легкомысленные затеи забываются!

[Балдаев, № 201/324, 155 (304), л. 5]

В действии, разыгрываемом во время обряда Хусай зарину, просматриваются элементы карнавального смехового фольклора, связан-

ные с эротическими мотивами. На приведенном выше примере не трудно убедиться, что шаманские песнопения могут строиться в форме монологов и диалогов. Иносказательный характер подобных текстов предполагает использование метонимии, олицетворения, гиперболы, иронии, психологического параллелизма как одной из функций основного образа-символа. Зрелищно-игровые мероприятия проводились, как правило, после обрядов посвящений, *тайлганов* для развлечения участников ритуальных действий. Создавались условно-игровые сообщества с символическим перевоплощением шамана в разные *онгоны* и зооморфные существа (медведь, козел и др.).

Итак, содержание концепта *онгон* реализуется в парадигматическом плане в соотнесении с другими элементами модели мира, но и сам *онгон* (в виде вещественного предмета), функционируя как символ для своего объекта, является средством хранения информации. Когда духов в образах животных или в другой соответствующей символической форме чествуют, кормят и помнят, они перестают вредить, примиряются со своим родом и помогают ему.

Таким образом, иносказательность и завуалированность шаманских призываний предполагают систему образов, где последние, как правило, являются символическими. Как главные черты образа-символа в народной поэзии мы отметили общепринятость и переносный смысл, потому многочисленные формульные выражения с символическим подтекстом, повторяющиеся из текста в текст, несут свою сакральную информацию. Подразумевая под образами-символами систему изображения персонажей, их взаимоотношений при помощи традиционных иносказаний, мы констатируем наличие в шаманской поэзии широкой группы устойчивых формул с доминирующей символической компонентой. Например, замещающими символами *зуу найман зулатан*, *таби найман тахилтан* 'со ста восемью лампадами, с пятьюдесятью восемью чашечками' обозначают сайтинские божества, получающие жертвы ста восемью лампадами и в пятидесяти восьми чашечках кушанья [Жамцарано, 2001, с. 84].

Для шаманских текстов характерно естественное сочетание ирреального, мифологического и земного, конкретно-исторического. Многие символы шаманского мира имеют вариативные интерпретации. Та или иная интерпретация символического значения образа часто зависит от конкретной ситуации, где характерно смешение мифологических мотивов и топосов с бытийным описанием. Для герменевтики текста имеет особое значение план как диахронии (стадиальные чер-

ты), так и синхронии (локальные особенности). Символ выступает как возможность проникновения в область запредельного, как знак инобытия, потому отвлеченность и конкретность шаманского мифологического пространства и времени легко и естественно удаётся соединить в поэтическом символе.

Итак, мы попытались выявить свойства образа-символа в контексте функциональных фольклорных жанров. Есть тексты, существующие вне времени, наполненные извечным, сокровенным значением. Следует заметить, в восточной литературе достаточно много закрытого (бур. *нюуса*) материала. Смысловая парадигма подобного текста образуется не словами, а образами, имеющими символическое значение. Идея А.Ф. Лосева о том, что символический метод мышления, т.е. указующий на сокровенную Тайну, которая, однако, пронизывает все явное, соответствует шаманским текстам [Лосев, 1976, с. 105]. Таким образом, вербальный знак в шаманских песнопениях может иметь двойную семантику: в профанной ситуации он несет свое денотативное значение, а в сакральных контактах проявляется как образ-символ.

Символы как сакральные знаки в шаманских песнопениях проясняются в контексте всей ритуальной системы. Как отмечают Н.И. Толстой и С.М. Толстая, три вида символов — вербальные, реальные (т.е. предметные, вещные) и акциональные — выступают в обрядах тремя основными обрядовыми кодами [Толстой, Толстая, 1978]. Мы акцентировали внимание на вербальных символах, расшифровываемых в контексте предметных и акциональных символов.

В шаманской картине мира оппозиция жизнь — смерть зачастую выявляется как жизнь — вечная жизнь, где вечная жизнь, иной мир локализуются на небесах. Путь/дорога, ведущая в небесное пространство (верховный сакральный центр), в шаманских песнопениях обозначена как основная. Чаше наблюдается картина связи *небо ↔ земля*, а в связи *земля ↔ нижний мир* последний маркируется восточной стороной земли.

Основным пространственно-событийным континуумом песнопений является реальный мир, топонимически обозначенная зона, «поскольку то, что он символизирует, принадлежит реальности» [Лангер, 2000, с. 159]. Символика шаманских текстов, обусловленная мифологическими сюжетами, пересекаясь с символикой социального ритуала, не выходит за пределы устойчивого культурного контекста, определенного глубинными связями с этнокультурной традицией и исто-

рией этноса. В связи с этим можно привести мнение Е.М. Мелетинского: «Символизм мифа неотделим от социальных коммуникаций» [Мелетинский, 2000, с. 158]. Пространство чужое и свое в некоторых вариантах призываний не разграничено, западные *тэнгри* и духи в шаманских призываниях чаще живут на небесах идентичной земным людям жизнью, обладая всеми их благами. Переход из реально-бытового пространства своего мира в символическое пространство иного мира не всегда имеет обозначенные границы, зачастую они естественны и налажены.

В песнопениях при обозначении своего пространства зачастую условно-поэтические приметы топоса (*Онго хирбээ дайда* ‘Священные девственные просторы’) соединяются с конкретно-географическими приметами (сакральная площадь Тунки, долина вдоль реки Лены, просторы Унги и т.д.). Структуризация внешнего пространства (чужой земли) как символического пространства является неоднозначной. На границе между мирами происходит смешение двух миров или их разделение. Как мы выявили, любые пограничные состояния в шаманских текстах обязательно маркируются определенными обрядами.

Глава 3

МИФЫ-СИМВОЛЫ В ШАМАНСКИХ ПЕСНОПЕНИЯХ

В этой главе рассматриваются мифы-символы о наиболее знаменитых героях шаманского пантеона, имеющих тотемное и историческое происхождение. Если в предыдущей главе мы рассматривали образы-символы как совокупность определенным образом организованных семантических элементов, то в данной и следующей главах шаманские призывания изучаются как содержательное целое. Миф в песнопениях присутствует как обязательный фон. Мифологические реминисценции в шаманских текстах определены соответствующим обрядовым действием. В шаманских призываниях содержание в основном зависит от внепесенной мифологической структуры, и эту мифологическую структуру мы рассматриваем как миф-символ.

Полагая, что «миф есть вещественно данный символ» (Лосев) и «всякий миф есть символ» (Веселовский), мы рассматриваем в мифах-символах принципы конструирования мира в символических пространствах, где «символическое пространство» шаманского текста не воссоздает существование как таковое, а стирает грань между реальным и иным восприятием мира. Под символической формой поведения подразумевается иррациональное поведение персонажей.

В данном разделе, говоря о символе в его отношении к мифу, мы рассматриваем «символ как тип знака, непосредственно порождаемый мифологическим сознанием, и символ как тип знака, который только предполагает мифологическую ситуацию», имея в виду, что «символ может претендовать на создание мифологической ситуации, выступая как творческое начало». Символ, выступая как отсылка к мифу-тексту, соответствует конкретному элементу этого текста, из данного выше определения следует, что символ не выходит за рамки мифологического сознания [Лотман, 2000, с. 535–536].

3.1. Мифы-символы о хатах/нойонах

По сравнению с малоподвижными *тэнгри хаты*, *нойоны*, *заяны* более активны и образуют связующее звено между мирами. По мнению Л. Леринца, *заяны*-духи имеют оберегающие функции, *хаты* являются божественными родоначальниками родов и племен, *нойоны* — чаще хозяева местностей и определенных дел. В своей деятельности они так тесно связаны друг с другом, что порой их трудно различить [Lörintz, 1972, p. 104–115]. В запутанной и переплетающейся иерархии шаманских небожителей и духов, по мнению С.П. Балдаева, необходимо иметь в виду, что *хаты* могут быть *нойонами*, но не *заянами*. *Заяны* ниже по рангу в данной системе, например, грозные «черные всадники» не могут быть *заянами*, они именно *нойоны* [Балдаев, № 214 (344а), л. 24, 27]. Соглашаясь с идентичностью многих функций персонажей шаманского пантеона, мы по материалам призываний выделяем *хатов*, *нойонов* и *заянов*, где *хаты* — дети *тэнгри*, *нойоны* персонифицируют небесных и земных духов, а *заяны* в основном выступают как духи реальных героев.

Детей *тэнгри* одновременно называют *хатами* и *нойонами*. Призывания, посвященные западным, восточным *хатам* и персонально локальным *хатам/нойонам*, имеют определенную композиционную схему воспевания. У бурят ареальность культа западных *хатов* ограничена только булагатской и хонгодорской этнической средой [Павлов, 2005, с. 95]. В текстах, посвященных *хатам*, устойчиво призываются высшие небожители *тэнгри*, затем повествуется о спуске десяти *хатов* или призываемого *хата*, далее следуют просьба и жертвоприношение. Например, молитва-призывание «Хаты», записанная от П. Петрова, композиционно выстроена однородно: красочное описание спуска на землю *хатов* и их местоположение на земле, перечисление хозяев (*эжинов*) наиболее значимых сакральных точек, помощников *хатов* — *заринов* и *нойонов*.

В данном варианте текста *хаты* спускаются на горы на конях, и певец-шаман последовательно перечисляет помощников, держащих поводья коней. Хужэ нойон отец, помощник Шаргай нойона, спускается на землю, держа правые поводья его солового коня: *Шуһан зээрдэ мориие / Дүрбэн хулын / Хэтэрлүүлжэ бууһан* 'Кроваво-рыжего коня / Четыре ноги / Посвятив богам, спустившийся' [Шадаев, № 777 (1120)]. По нашему мнению, глагол *хэтэрлүүлхэ*

представляет собой фонетический вариант от *сэтэрлэхэ*, возникший путем чередования инициальных согласных *с/х/х*. Таким образом, при спуске *хатам* служат кони, посвященные им по обряду *сэтэрлэхэ*. Думается, что следующий эпизод подтверждает наши предположения.

Отступающее от основной темы рассуждение автора, связанное с запретом женщинам прикасаться к священным коням, чтобы не осквернить их, отсылает к обряду *сэтэрлэхэ* и к особым правилам по отношению к животным, посвященным божествам:

<i>Эхэнэр хүниие</i>	Женщине
<i>Шунхатай эмээл</i>	Красное седло
<i>Тохонь хаар,</i>	Чем подложить,
<i>Бүүргээ хахалаг — гэжэ</i>	Пусть луку от седла ломает — так
<i>Хэлэһэн.</i>	Сказал.
<i>Шуһан зээрдэ мори</i>	На кроваво-рыжем коне
<i>Унан хаараа</i>	Чем скакать, [женщина]
<i>Алая хахараг.</i>	Пусть промежность порвет.

[Шадаев, № 777 (1120)]

Красный цвет в шаманских песнопениях символизирует универсальное архетипическое значение крови и плоти. Амбивалентный символ красного цвета, крови в данном контексте связан с цветом нечистой менструальной крови, потому женщинам строго запрещается седлать священных коней.

П. Петров каждого спускающегося с небес персонажа характеризует присущими ему атрибутами. Перечисляются жертвоприношения, которые они получают, например, о Хэрмэшэ нойон отце говорится: *Хүбүүн хүнһээ / Эрхинхи хахуурга эдилгэтэ* ‘От мужчины / Лучшего молодого барашка просящий’; или хозяин устья Ангары упоминается с формулой: *Бөө хүүниие / Шахааень абажса бууһан* ‘Шамана / Клятву взяв, спустившийся’, в которой закодирована известная легенда о шаман-камне у устья Ангары. Красочное описание, присутствующее во многих призываниях и характеризующее хозяина города Иркутска, указывает на более поздние варианты сочинения или дополнения основных текстов. Мы приводим весь эпизод, характеризующий хозяина Иркутска, чтобы продемонстрировать реальные социальные процессы, отраженные в фольклоре:

*Ирхүү город найхан,
Долоон толгой собор
Дууридажа найхан,
Долоон дабхар базар
Шууян шааян найхан,
Найман толгой собор
Дууридажа найхан,
Найман дабхар базар
Шууян шааян найхан.
Обоо бэтэ мүнгэн
Ханхинажа найхан,
Олбог бэтэ эдэ
Хуряйлгандаа найхан,
Ирхүүгэй эжэн
Эмнэг Сагаан
Ноён баабай.*

Иркутск город красив,
Семиглавый собор,
Возвышаясь, прекрасен,
Семиэтажный базар
В шуме и гаме красив,
Восьмиглавый собор,
Возвышаясь, прекрасен,
Восьмиэтажный базар
В шуме и гаме красив.
Деньги размером с [кучу]
Звоном своим прекрасны,
Имущество размером с тюфяк,
Разложенное красиво,
Хозяин Иркутска —
Эмнэг Саган
Отец господин.

Личность исполнителя, аспект исполнения и контекст, объясняющий, почему именно этот текст исполняется в конкретной ситуации, имеют существенное значение. Если шаманские тексты рассматривать как «вербальное символическое взаимодействие людей» (Путилов), то песнопения Пёехона Петрова как великого улигершина, знатока народной культуры и традиции, непревзойденного импровизатора при всей традиционной каноничности шаманского ритуального текста представляются уникальным материалом.

Из пантеона западных *хатов* особо почитаемыми являются дети Эсэгэ Малан тэнгри, количество и имена которых меняются от ареала записи. Старшим сыном Эсэгэ Малан тэнгри в призываниях зачастую выступает Хан Шаргай нойон, однако в некоторых текстах Буха нойон приходится ему старшим братом. Для нашего исследования старшинство небесных детей не имеет особого значения, но мы подчеркиваем ареальную вариативность при определении положительного/отрицательного, восточного/западного положения Буха нойона и Шаргай нойона.

Наиболее почитаемым и общепризнанным божеством является Сахядай нойон. Хозяин огня Сахядай нойон, по некоторым преданиям, считается младшим братом Солнца и Луны, сыном Эсэгэ Малан тэнгри. В призываниях он чаще упоминается как средний или младший брат Буха нойона и Шаргай нойона: *Тэнгэриин тээли хүбүүн, / Огторгойн отхон хүбүүн* ‘Средний сын дневного неба, / Младший

сын ночного неба'. Призывание хозяина огня — обязательный атрибут почти всех обрядов, связанных с домом, со свадьбой, с хозяйством, плодородием и особенно деторождением, потому спуск духа огня на землю описан детально и поэтически образно, о чем мы писали выше. Огонь символически связан с солнечными, огненными небесными знаками, потому его происхождение от солнца и спуск на землю молнией перепевается в разных вариантах: *Эсэгэ Малаан тэньериин / Тээли хүбүүн / Бударгы Сагаан тэньерэһээн / Бударжа бууһан, / Сахилгаан Сагаан тэньерэһээн / Сахилажа бууһан / Сахядай өбгөн* 'Эсэгэ Малан тэнгри / Средний сын, / С Будургу Белого тэнгри, / Рассыпавшись, спустившийся, / С Молнии Белого тэнгри / Молнией спустившийся / Сахядай старец' [Тушемилов, 1995, с. 8].

Огонь и очаг как символы жизни и преемственности поколений изучены достаточно широко в монголоведной этнографии и фольклористике. Символика трех камней в очаге связана с продолжением рода; как родовой огонь охраняется, так и камень у основания огня бережется в качестве святыни. В призываниях камень очага является опорой дома: *Гурбан шулуун тулгатай, / Гушан сусал минаатай* 'С тремя опорными камнями, / С тридцатью головешками-кнутами' [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (4), л. 58–59]. В монгольской мифологии символически значимы *аавын чулуу* 'камень отца', *аавын голомт* 'очаг отца', *тулгын гурван чулуу* 'опорных три камня' [Жуковская, 1988, с. 18].

Одним из первых к проблеме происхождения культа огня и семантики огня, очага обратился бурятский ученый Д. Банзаров, который в работе «Черная вера, или шаманство у монголов» рассмотрел две уникальные рукописи: «Молитва огню» и «Книга о жертвоприношении богу огня». По мнению ученого, культ огня пришел к монголам из Персии через посредничество турок: «Богиня огня у монголов носит турецкое название Ут или От, т.е. огонь» [Банзаров, 1955, с. 72]. В примечании Г.Н. Румянцев уточняет, что культ огня распространен как у монголов, так и у тюрок, и мог возникнуть в самом народе в глубокой древности [Банзаров, 1955, с. 272].

Несомненный интерес представляет «Молитва огню», произносимая во время свадебного церемониала у монголов. Композиция текста выстроена логически последовательно и цельно в соответствии с сюжетом традиционных призываний. Зачин состоит из генеалогии богини Ут, в которой в первую очередь отмечаются ильмовые деревья, растущие на горах, как священные деревья с сакральных гор. Затем

дается ее мифологическая история, связанная с картиной сотворения мира, где богиня Ут как одна из первых субстанций появилась вместе с Землей и Небом. Возможно, тут обозначена шаманская концепция матери-земли Этуген и отца-неба Тэнгри.

Далее конкретизируются реальные предметы, от которых появляется пламя огня, — сталь и кремь: «Мать Ут, царица огня, сотворенная из дерева ильма, растущего на вершинах (гор) Хангай-хана и Бурхату-хана! Ты, которая зародилась при отделении неба от земли, произошла от стопы матери Этуген и создана царем тэнгриев! Мать Ут, коей отец — твердая сталь, мать — кремь, предки — ильмовые деревья...» [Банзаров, 1955, с. 77].

Следующее предложение в призывании выглядит как более позднее дополнение к древнему тексту, если учитывать вставленные в скобках дополнения Д. Банзарова: «Огонь, высеченный небожителем (Чингисом) и разведенный царицей Улукен (матерью Чингиса)». По предположению Г.Н. Румянцева, Улукен — это не мать Чингиса, а божество земли Ульген, значит, и небожитель не Чингис, что совершенно меняет картину восприятия [Банзаров, 1955, с. 272]. В таком случае выявляется не менее символичное и метафорически красочное обозначение духа Огня как созданного небесным отцом Небожителем и поддерживаемого на земле матерью Ульген.

Композиционно призывание завершается трафаретным перечислением подношений с подобными уточнениями: «...приносим в жертву желтое масло и белого барана с желтой головой». Семантика цветовой символики подносимых даров явно связана с солнечным, огненным началом. В эпилоге дается молитва с просьбой благодати для молодоженов. Анализируя данный текст, Д. Банзаров подчеркивает, что по древней монгольской традиции богиня огня Ут, будучи матерью, представлена в женской ипостаси как хозяйка дома, хранительница очага и покровительница рода.

Значение общемонгольского шаманистического термина *удаган/удган* ‘шаманка’ Г.Ц. Цыбиков также связывает с тюрк. *от/ут* ‘огонь’, к которому присоединен суффикс *-ган*, служащий для образования имени женского рода. Однокоренными автор считает бур. *утаан* ‘дым’ и *утха* (лит. *удха*) ‘происхождение от одного огня-очага, из одной семьи’ [Цыбиков, 1981, с. 167]. В.И. Рассадин вслед за Г.Д. Санжеевым считает, что в основе *iduyan* лежит др.-тюрк. *iduy* ‘священный’. «Окончание *-ан / -ун* в монгольском языке закономерно присоединяется к заимствованным именным основам при их адаптации»

[Рассадин, 2007, с. 64–65]. Д. Банзаров, Г.И. Михайлов, Т.М. Михайлов и др. придерживались монголоязычной версии возникновения термина, сближая его с теонимом *Этүгэн*.

Множество текстов гимна-восхваления Буха нойона как сына *тэнгри* по композиционной схеме и по набору формульных выражений наиболее архаичны и трафаретны. Буха нойон как высший небожитель упоминается во вступлении призываний, но действенной роли в развитии событий не играет. Семантика религиозно-мифологического образа Буха нойона в этнографии изучена достаточно подробно. Буха нойон почитается как общебурятское божество и прародитель племени булагат. В этногенетических мифах и обрядовом фольклоре бурят первопредок Буха нойон известен под именами Хухэ Буха (Сивый, или небесный, пороз), Бохо Муя, Хан Богдо Буха Нойон, в буддийской мифологии чествуются под именем Ринчин Чжалбо.

В «Шаманских материалах» Папы Тушемилова в торжественном гимне Буха нойону используются характерные для жанра гимна образные средства. Повествование ведется от первого лица — мифического первопредка. Он представляет себя определенными, только для него характерными гиперболическими формами с подключением мифологических мотивов. Гипербола как один из приемов панегирика в сакральной функции является неотъемлемым атрибутом самоопределения божества, выявляя особенность возвеличивания его сил:

*Хүжэ ехэ нургаараа
Өндөр тэньерые зуража
Гэгээ гаргалайб.
Хөлөр ехэ туруугаараа
Өргөн дэлхийе гшихэжэ
Харгы гаргалайб.*

Могучей своей спиной
Высокое небо пропоров,
Свет я открыл.
Массивными своими копытами
На широкую землю вступив,
Дорогу я проложил.

[Тушемилов, 1995, с. 24]

Символически гиперболизированное обозначение мифического героя усиливает иррациональную картину. Гиперболизация достигает таких гигантских размеров, что могучий бык заполняет собой пределы неба и земли (*һарайма ехэ эбэрээрээ тэнгэри шударжа, һанжама ехэ бойногоороо газар шударжа бууба* ‘широкими своими рогами неба касаясь, висячей своей гривенкой земли касаясь, спустился’), в пространственном плане его необъятность соответствует только космическим размерам. По Й. Хейзинге, миф, в какой бы форме его

ни сохраняла традиция, всегда есть поэзия. Способами поэзии, средствами воображения он передает рассказ о вещах, которые представляются людям случившимися в реальной жизни. Он может быть полон самого глубокого и самого священного смысла [Хейзинга, 1997, с. 129].

По мнению этнографов, нисхождение Буха нойона на землю с целью оплодотворения и размножения выступает знаковым выражением уранической природы Буха нойона. Эпитет «отец» подчеркивает его функцию прародителя. Синий/сизый сакральный цвет символизирует принадлежность мифического героя-первопредка к небесам. Он, осуществляя вертикальную связь между Верхним и Средним мирами, служит продолжателем рода человеческого, о чем говорилось в предыдущей главе. В призываниях Буха нойона подчеркивается его громоподобный рев, символизирующий его связь с громом, дождем и опять же с плодородием. Буха нойон — мифотворческий образ, являющийся продуктом мифотворческого мышления со всеми вытекающими отсюда законами восприятия пространства, времени и событий.

«Тотемная ипостась мифологического героя, в частности, манифестирует его в качестве медиатора, что поддерживает его символическую роль в разрешении фундаментальных антиномий самой логикой повествования» [Мелетинский, 2000, с. 177]. Первые шаги Буха нойона на земле, как и всех культурных героев в мифах, связаны с «творческими деяниями»: *Байһан, байһан / Газарта танай / Бар тайга ургалай. / Шээһэн, шээһэн / Газарта танай / Шэбэр горхон ургалай. / Хотир бэтир / Газарта танай / Хуша, жодоо ургалай* 'В тех местах, / Где вы были, / Густая тайга выросла. / В тех местах, / Где вы мочились, / Заросли и родники появились. / В тех местах, / Где вы ходили, бродили, / Кедр, пихта выросли' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193]. Кедр и пихта как ритуальные символы считаются очищающими растениями при шаманских обрядах также потому, что выросли именно по следам Буха нойона.

В многочисленных преданиях и легендах о Бухе нойоне и разных его ипостасях контаминируют реальные и мифологические ракурсы образа. Например, в записанном от Папы Тушемилова мифе более позднего происхождения о Шубуго нойоне интересна версия о том, что сначала он был человеком и, только чтобы скрыться от преследований Сайн хана, перевоплотился в быка после побега в тункинскую долину [Балдаев, № 132 (106), л. 66–69]. Способность героев стано-

виться невидимыми является ведущим мотивом песнопений. Символично имя героя — Шубуго ‘шило’, аллюзивно притягивающее образы рогов, фаллоса и опять же оплодотворяющую функцию быка. По нашим наблюдениям, тотемные первопредки, выступая в разных воплощениях, сохраняют семантику исконного символа.

Вслед за Буха нойоном в иерархии *хатов* наиболее значимым является Шаргай нойон. В анализируемых нами призываниях Шаргай нойон возглавляет пантеон западных небожителей, символизируя светлые защитные силы. Хан Шаргай нойон воспевается как глава западных *хатов* у балаганских, унгинских и нукутских бурят [Павлов, 2005, с. 98]. Рассмотрев функции Буха нойона в призываниях, приходим к выводу, что образ его статичный. Как тотемный предок он никогда не участвует в событиях, даже при краже дочери Буха нойон не проявляется как личность. Сверхчеловеческая сущность Буха нойона как архаический образ тотема приближает его к высшим небожителям. Шаргай нойон, активно участвуя в движении сюжета в призываниях, является весьма человеческим персонажем, хотя явно прослеживается его связь с небесами. Хан Шаргай нойон указывается как старший из девяноста девяти западных *хатов*:

<i>Баруунай ерэн юэн хад,</i>	Девяносто девять <i>хатов</i>
<i>Баруулжа дурданам,</i>	Призываю с запада,
<i>Ерэн юэн хадай ахалагшан</i>	Старшими из девяноста девяти <i>хатов</i>
	являются
<i>Хан Шарга ноён,</i>	Хан Шарга нойон,
<i>Хан Шаргагша хатан!</i>	Хан Шаргагша госпожа!
	[Балдаев, № 356/386 (437/386)]

В небесных атрибутах сына *тэнгри* закодированы его основные функции: *Тэнгэрийн Шарга*, / *Тэгшэ Шарга*, / *Огторгын Шарга*, / *Үлүү түрэхэн Шарга!* ‘Шарга дневного неба, / Всесторонний Шарга, / Шарга ночного неба, / Несравненный Шарга!’ [Балдаев, № 356/386 (437/386)]. В призывании подчеркивается связь Шаргай нойона с дневными и ночными небесами, в связи с этим актуальны рассуждения Н.Б. Дашиевой об этимологии слова *шаргай/сар* как эпитета быка, где «Божество Луны-быка» выступает символом плодovitости и плодородия [Дашиева, 2001, с. 209]. Хан Шаргай нойон как антропоморфный богатырь-защитник спускается на соловом (*шарга*) коне (эпизод анализируется в разделе «Символы связи между мирами»). «Мотив приобретения коня (Солнца) Хан Шаргай нойоном свиде-

тельствует о дальнейшем развитии данного образа как светоносного, солнечного божества» [Дашиева, 2001, с. 211]. На *онгоне*, посвященном Шаргай нойону, четко проявлены его символы: он изображается с солнцем над левым плечом и луной над правым плечом [Хангалов, № 4692-оф, дн. 11, л. 3]. Таким образом, Шаргай нойон, в образе которого проявляется предковое лунно-солнечное начало, будучи символом защиты, плодородия, выступает универсальным спасителем в извечной борьбе света и порядка против тьмы и хаоса.

Во многих легендах о Шаргай нойоне подчеркивается его спуск на землю как воина и защитника в военных походах. Он спустился с небес после Абай Гэсэр богдо хана и по функциям схож с Гэсэром. Согласно записям С.П. Балдаева [№ 356/386], под покровительством Хан Шаргай нойона бурятские племена успешно отражали монгольские и маньчжурские набеги. В преданиях на мифологический образ Шаргай нойона зачастую накладывается реальный исторический герой-воин Шаргай нойон. Он выполняет функции справедливого судьи не только на земле, но и на небесах. Шаргай нойон является одним из активно действующих персонажей в призываниях о Сом Саган нойоне, выступающим судьей и карателем его проступка.

В «поэме» *Бүдэг* образ Шаргай нойона почти сливается по характерологическим качествам с Гэсэром. Разворачивается эпический сюжет при описании похода Шаргай нойона к Эрлен хану за похищенной дочерью Буха нойона Эрхэ Субэн / Эрхэ Суйбэн. Автор в деталях описывает вооружение, коня главного персонажа, где атрибутика героя соответствует эпическим традиционным формулам. По мнению А.Б. Лорда, такая подробная разработка «украшательской» темы в этом месте и в связи с данным героем — это пережиток обрядов инициации или посвящения на подвиг [Лорд, 1994, с. 104].

*Хан Шаргай ноён
Ехэ уурлаа,
Тохой мүнгэн эмээлээ
Эмээллэжэ абаба,
Хорин гурбан хударгаяа
Хударгалжи абаба,
Арбан гурбан оломоо
Оломложо абаба,
Ерэн жили бороондо
Ебтэрхэбэй хуягаа хуяглаа,
Ёрон эрэ хүни номондо*

Хан Шаргай нойон
Сильно рассердился,
Седлом с лукой серебряной
Оседлал коня,
Двадцатью тремя ремнями
Подтянул седло подхвостником,
Тринадцатью подпругами
Подтянул коня.
В девяностолетний дождь
Непромокаемый панцирь свой надел,
Стрелами шестидесяти мужей

*Даагдахбэй хуягаа хуяглаа,
 Баруун ташаадаа зүүхэ,
 Ёрон гурбан нугалаата,
 Соромтын сагаан
 Жүлдэ-сабля зүүгээ,
 Жоргоон жэсгдэ эритэй,
 Одон сагаан хуягаа
 Хадаг соогоо дүрээ,
 Ерэ найман тэбхэтэ
 Ехэ шамдан номоёо
 Хормогодоо дүрээ,
 Заан шарга морёо
 Унажа мордоо.*

Неповредимый свой панцирь надел,
 Должную на правом боку висеть
 Шестидесятисложную
 Светлую соромтынскую
 Саблю повесил.
 С шестью ровными лезвиями
 Панцирь свой, как звезда блестящий,
 Завернул в хадак,
 С девяноста восемью наконечниками
 Лук большой и тугой, стрелы
 В налучник свой положил.
 Сев на солового, как слон,
 Огромного коня, отправился.

[Хангалов, ф. 1, д. 674, л. 996–1004, пер. Н.О. Шаракшиновой]

Описательные и орнаментальные детали в образных формульных эпических выражениях придают особую яркость и выразительность, нехарактерную для шаманских текстов. Метод нанизывания деталей создает эффект нарастания, подчеркивая важность и спешность предприняемого похода. Атрибуты и действия Шаргай нойона соответствуют образу Гэсэра как защитника и воина. В динамичном развитии сюжета вставной эпизод подготовки к походу как явный отрывок из улигера выглядит немного растянутым.

В призываниях и преданиях образы Шаргай нойона и Сом Саган нойона зачастую рассматриваются как противоборствующие силы. В шаманской иерархии отличительные черты Сом Саган нойона позволяют отнести его к трикстерам. В мировой мифологии трикстерами называют персонажей, отличающихся ненормативным характером. Как отмечает Е.М. Мелетинский, они являются центральными образами не только архаической мифологии, но и первобытного фольклора в целом [Мелетинский, 2000, с. 27].

Из множества вариантов текстов о Сом Саган нойоне рассмотрим два варианта призывания: *Хааһы гүйдэг Сагаанай хүбүүн Самсаган ноён (гүйдэг үбгэн)* ‘Бегающий между хатами сын Сагана Самсаган нойон’ [Балдаев, № 262/352] в исполнении известного сказителя Папы Тушемилова и текст под названием *Бүдэг* ‘Бегающий’ [Хангалов, ф. 1, д. 674, л. 996–1004] в исполнении шамана Гавриила Пянкинова. Надо отметить, что текст, произнесенный шаманом, будучи обрядовым материалом, вполне может войти и в эпический фонд. Это редкий пример призывания, наиболее соответствующий канонам улигерной по-

этики. Текст же Папы Тушемилова является классическим образцом призываний, талант улигершина проявляется на уровне эпических формульных клише и образных выражений.

Сом Саган нойон своим авантурным и непостоянным характером заслужил синонимичные прозвища: *Гүйдэг ноён*, *Бүдэг* ‘Бегающий нойон’ или *Хэлтэгээхэн* ‘Половинчатый’, что подчеркивает его амбивалентный образ. Таким образом, в прозвище ‘бегающий’, полученном за свои перебежки и обязанность быть связующим звеном между западными и восточными *хатами*, кодируется полисемантическая функция героя: *Сагаанай хүбүүн Самсагай ноён / Баруунай хаадай хуулиень / Баруун гартаа бариһан, / Зүүнэй хаадай хуулиень / Зүүн гартаа бариһан* ‘Сын Сагана Самсагай нойона, / Западных *хатов* власть / В правой руке держащий, / Восточных *хатов* власть / В левой руке держащий’ [Балдаев, № 311 (267), л. 21]. При всех своих негативных качествах в призываниях он является единственным *нойоном*, держащим власть в обоих оппозиционных лагерях.

Судя по ареальным вариантам, у балаганских булагатов Сом Саган нойон изначально относился к сонму белых небожителей. В записи же М.Н. Хангалова у кудинских бурят он был черным шаманом, съедающим людей. Отмечается, что он, уничтожив всех своих родных, живым ушел к Эрлен хану и превратился в человека с рогами и копытами. Подобный сопровождающий миф-символ дает возможность расшифровать характеристику персонажа в песнопении: *Аранга ехэ эбэртэ, / Алзама ехэ туруута* ‘С раскидистыми большими рогами, / С мощными большими копытами’ [Хангалов, 2004, с. 97]. Это описание его перевоплощенного образа сходно с образом быка, что подчеркивает его былую животную сущность, контаминирующую с природой тотемного первопредка.

В «поэме» *Бүдэг* композиционно четко и динамично развивается сюжет о преступлении и наказании: кража дочери Буха нойона, следствие и наказание виновного. Произведение лишено характерных для призываний повторов и обязательных перечислений небожителей и предков призывающего по шаманской линии, мистических действий шамана. Сюжет развивается по канонам эпического жанра, где присутствуют пространственный топос, персонажный ряд, вставные диалоги.

Сом Саган нойон как трикстер зачастую преступает закон, нарушая сакральные небесные правила. В призывании *Бүдэг* он, сладкими речами уговаривая дочь Буха нойона выйти замуж за сына Эр-

лен хана, увозит ее из дома. В другом призывании говорится, что он по дороге насильно овладел ею и повез к переправе, где ее ждал жених: *Уляа өөдэ уйлуулан ябалайш, / Байла өөдэ бархируулан ошолойш* 'Вверх по Уля плачущую ты вез, / Вверх по Байла рыдающую ты вез' [Балдаев, № 262/352]. В мифах и легендах существует символическое обозначение факта беременности: Сом Саган нойон уговорил Эрхэ Субэн перешагнуть через ярмо, отчего она забеременела [Хангалов, 2004, с. 98]. Ярмо, аллюзивно соотносящееся с его быкоподобной ипостасью, опять же связано с символикой плодородия.

Вариативность как «преступления» Сом Саган нойона, так и основных событий в призываниях в данном случае не только зависит от региона записи, но и является характерной чертой устного поэтического творчества. Как плут-трикстер в разных вариантах текстов он совершает проступки, проявляя обычные человеческие качества. Сом Саган нойон в большинстве призываний обманул Эрхэ Субэн, в редких текстах — боролся за верховную власть у западных *хатов* с Шаргай нойоном: *Тэнгэрийн Шарга, / Тэгш эрдэмтэ Шарга! / Сагаанай хүбүүтэй, / Сом Сагаан ноёнтой, / Баруунай ерэн юэн хаадай / Дээдэ хахуулагдажа...* 'Небесный Шарга, / Мудрый Шарга! / С сыном Сагана, / С Сом Саган нойоном / У западных девяносто девяти *хатов* / За верховную власть борясь...' [Балдаев, № 356/386 (437/386)]. Однако во всех вариантах символическая функция посла между оппозиционными мирами остается неизменной.

В шаманских текстах представления о соотношении своего и чужого, их близости или разделенности во времени и пространстве варьируют в зависимости от ситуации. В варианте призывания, записанном от Папы Тушемилова, наблюдается мифологизация заречного пространства как чужого. Сом Саган нойон отвозит Эрхэ Субэн до переправы и там передает жениху, сыну Эрлен хана [Балдаев, № 262/352]. Места переправ через реки обычно символизируют границу иного мира. Чаше путешествие представляется как последовательное преодоление серии границ: подробно описывается долгая дорога, далее реализуется установленная схема проникновения субъекта (героя) в чужой мир: *Найман дугу дамжуур / Алдан үгэй гзихүүлжэ* 'Восемь мостов-лестниц, / Не путая переступив' [Там же, л. 54].

Реальные и сакральные события совмещены в рамках сюжетного пространства и времени. В песнопениях зачастую контаминируют два пространства — мифологическое (сакральное) и реальное (историческое). Шаргай нойон едет к Эрлен хану по реальной, топонимически

обозначенной местности: *Шингалтын дабаагаар, / Шэлээ үгэй / Дуулюулжи ошобо* 'По перевалу Шингалты, / Не разбирая дороги, / Поскакал' [Там же, л. 57], и достигает границы иного мира, находящейся у дверей дворца Эрлен хана. Здесь особо маркируется чужое пространство: границу охраняют мифические существа иного мира (*шулмусы*). Обратный путь героя на небеса проходит уже в мифологическом пространстве: *Хүхүүлэгшээ тэнгэрийн / Арай доогуур, / Хөөбэлзэгшээ үүлэнэй / Арай дээгүүр / Хиийшээ ерэбэ*. 'Чуть пониже / Синеющих небес, / Чуть повыше / Колышущихся облаков / Прилетел' [Там же, л. 59].

Масштаб деятельности героя в призываниях ограничен его генетической или обрядовой ролью. В композиционно цельном тексте *Бүдэг* хотя и действуют герои шаманского пантеона, явно присутствует эпически разнородный персонажный ряд: два основных героя-небожителя, преступивший закон Сом Саган нойон и его главный судья Шаргай нойон, а также дочь Буха нойона Эрхэ Суйбэн. Не менее колоритны второстепенные персонажи: «следователь» и исполнитель наказания молодец Ухандай Ганзу, сын Ухэра Бугсэ, держащий судебскую власть у западных и восточных *хатов*, и дочь Шапхана красавица Дудэр. Надо заметить, что в услужении у небожителей находятся духи шаманов, получившие высшие посвящения. В данном тексте наблюдается наслоение на канву обрядово-ритуального материала эпической композиции и поэтики.

Диалоговая разговорная конструкция с элементами интриги выстроена скорее по сказочным, нежели по улигерным канонам. Ухандай Ганзу ведет следствие и спрашивает у красавицы Дудэр:

*Нонин байна,
Буха ноёни басаган
Үбээ болошоо,
Таа мэдэнйт, дуулаа үбэйт?
Тийхэдэнь Шапхан басаган
Гайхан Дуудэр хэлэнэ:
— Би мэдэнэби, ганса
Хэлэхэээ айнаби.
Таа Эрлэн хаанайда
Орхотнай хэм,
Тэрэ ороходоо,
Намай хэлээ гэжэ
Хүндэ бү хэлээрэй,*

*Есть новости,
Дочь Буха нойона
Потерялась.
Вы знаете, не слышали?
Тогда дочь Шапхана,
Красавица Дудэр, сказала:
— Я знаю, только
Сказать боюсь.
Вы к Эрлэн хану
Заедете ведь,
Когда заедете,
Что я сказала,
Никому не говорите,*

*Итигэмжээр хэлэхэмни:
Эрлэн хаанайда
Алтан хаши таһалга.
Ули мэдээшэ болоод,
Бэээрээ алтан хаши
Таһалгада хараарай!*

Доверяя [вам], скажу:
У Эрлэн хана
Есть комната золотая,
Как бы между делом
Вы в золотую комнату
Загляните!

[Хангалов, ф. 1, д. 674, л. 996–1004, пер. Н.О. Шаракшиновой]

Кульминационный момент в развитии сюжета происходит, когда Шаргай нойон оставляет Эрхэ Суйбэн в царстве Эрлен хана со словами: *Хадада харбаха хүмэ / Харида заяата басагани, / Хаана тулажса ерымши / Ерэнэн газартаа хэбтэ* ‘[Как] стрела, пущенная в лес, / Ты дочь с судьбой жить на чужбине. / Куда долетела, / Там и оставайся лежать’ [Хангалов, ф. 1, д. 674, л. 996–1004]. Забрав с собой ее маленького сына, Шаргай нойон возвращается домой. Нехарактерное для призываний композиционное построение текста раскрывает последовательный нарратив событийного ряда.

Методы наказаний на небесах описаны только в призываниях, касающихся Сом Саган нойона. По нашему мнению, в образных сравнениях детальных описаний наказания персонажа также проявляются этнические признаки. По некоторым мифам, Шаргай нойон женился на Эрхэ Субэн и наказал за притязания на ее руку Сом Саган нойона, вырезав со щеки его кожу для подошвы унтов, а со спины его — для повода уздечки [Хангалов, 2004, с. 94]. Во многих вариантах мифов и призываний Шаргай нойон наказал его за насилие над Эрхэ Субэн. В записях С.П. Балдаева есть уточнение, что Сом Саган нойон служил у Шаргай нойона и, обидевшись на него, выдавал секреты западных *хатов* Эрлен хану, он же из мести сосватал Эрхэ Субэн за сына Эрлен хана. За такие преступления он был наказан судьей западных *хатов* хозяином реки Ангарты Ама Саган нойоном [Балдаев, № 311 (267), л. 14]. Ама Саган нойон применяет оригинальную форму наказания, заставив Сом Саган нойона крутить мельницу:

*Ара найхан нюрганаһааши
Хоёр хургаараа хэмнэн
Араһайши зүһэн абалай,
Гурбан ели шарайда
Тээрмэйн эргүүлэжэ байлайш.*

С прекрасной твоей спины,
Двумя пальцами отмерив,
Кожу вырезали,
В течение трех лет
Мельницу его крутил ты.

[Балдаев, № 2929/1884]

В варианте П. Тушемилова используется абстрактное улигерное формульное выражение: *Нүгэл хэһэнээ / Нюдэндээ хаража, / Шэбэл хэһэнээ / Шэхэндээ дуулажа / Арбан гурбан тамые / Эжэлжэ һуулайш* 'Трех свой / Своими глазами увидев, / О преступлении своем / Своими ушами услышав, / Все тринадцать страданий / Испытал ты на себе' [Балдаев, № 262/352]. В итоге Сом Саган нойон оказался вхожим к западным и восточным небожителям и на веки вечные сделался связующим звеном между двумя противоборствующими силами. Также есть версии преданий, где он выступает как примиритель обеих сторон. Тот факт, что он был посланником между двумя лагерьями, письмоносцем, вероятно, высвечивает более древние корни письменности тюрко-монгольских народов.

Глава пантеона восточных небожителей Атай Улан тэнгри, как и все представители высшего класса, в призываниях особой роли не играет, в текстах чаще встречается грозный владыка царства мертвых Эрлен хан. Как известно, имя Эрлик является тюрко-монгольским по происхождению [Кляшторный, 1981, с. 125]. Царство Эрлен хана со всей его развитой канцелярией чиновников и писарей (*бэшээшэн*) представляет аппарат власти. В его владениях существуют отдельно собрание *нойонов* (*ноёной суглаан*) и собрание шаманов (*бөөгэй суглаан*). На этих собраниях обсуждаются земные деяния *нойонов* и шаманов, после судилища сын Эрлен хана Харжа Муя хубун заключает виновных в *таму* и определяет меру наказания [Балдаев, № 214 (344а), л. 24, 27].

В разных песнопениях шаманы, превратившиеся в *заянов* (покровителей родов и племен), в ином мире зачастую оказываются служащими канцелярии Эрлен хана или его стражниками. Знаменитые *духи-заяны* Верхоленья, именуемые в шаманской истории «черными всадниками», в земной функции являясь хозяевами реки Лены, в потустороннем мире несут службу как стражники дверей темницы Эрлен хана. Писари в шаманских песнопениях в основном относятся к канцелярии восточных *хатов*. Примечательно, что в песнопении, записанном от улигершина Пёхона Петрова, даже двухлетние дети сидят писарями: *Хоёртойхон хубүүн / Конторада бэшээшэ* 'Двухлетний мальчик / в конторе писарем' [Балдаев, № 269/352 (321/352)]. Думается, что появление канцелярской службы в ином мире тесно связано со службой в русской государственной системе.

Все должностные лица при получении определенного сана обязательно проводили обряд *Арюунай хэрэг* 'Очистительные действия',

посвященный восточным духам. Данный обряд появился после присоединения бурят к России. По записям С.П. Балдаева, должностные лица, принявшие крещение, как православные приносили клятву верности русскому престолу в миссионерской церкви, при этом целовали крест и икону Георгия Победоносца. Некрещеные буряты должны были давать клятву, так называемую шерть, при этом целовали дуло заряженного ружья с взведенным курком или лизали острие меча/сабли. Для шаманистов давать подобную клятву считалось тяжелым событием, и потому нужно было перед этим ответственным делом задобрить восточных небожителей во главе с Эрлен ханом. Проводилось множество *тайлганов*, посвященных самому Эрлен хану и его жене Эхэлур хара хатан, отдельно проводились обряды, посвященные его ближайшим помощникам — Харжа мина и Боржо мина, его писарям — самому главному писарю Ухэр хара бэшээшэ, также Шантан шара бэшээшэ, Награй шара бэшээшэ и начальнику над 77 темницами подземного царства. В первую очередь Эрлен номон хану и Эхэлур хара хатан приносили в жертву каурую лошадь и черного барана.

Ближайшие помощники Харжа мина и Боржо мина имеют свои определенные функции в царстве Эрлен хана. Присутствующий в их именах компонент *минаа* ‘кнут’ как бы подчеркивает их карающую силу:

*Ерэн юһэн тамайе
Ерьюулэжэ байһан,
Наян найман тамайе
Натхуулажа байһан
Харжа минаа хубуун.
Ноёдой хэрэг дааһан,
Бөөшүүлэй хэрэг бариһан,
Сагаан хара хоёри
Илгажа байһан
Боржо минаа хубуун.*

Девяносто девять темниц
Крутящий,
Восемьдесят восемь темниц
Колыхающий
Харжа мина хубун.
Делами начальства ведающий,
Делами шаманов владеющий,
Черное от белого
Разделяющий
Боржо мина хубун.

[Балдаев, № 2929/1884, л. 65]

Если деятельность первого помощника дается в завуалированной художественной форме обобщенно, как отвечающего за темницы, то второй помощник управляет собраниями (*сугланами*) *нойонов* и шаманов как избранных людей. Показательно, что в бурятской мифологии особо выделяется тот факт, что имеющие власть должны подчиняться особым правилам со стороны карающих восточных духов, чтобы не злоупотреблять своими должностными обязанностями.

Таким образом, напрашивается вывод, что некоторые обряды, связанные с царством Эрлен хана, и сопровождающие их призывания в шаманизме западных бурят появились после присоединения к России. Думается, что в шаманской мифологии канцелярию поместили именно в царстве Эрлен хана и обряды посвящали ему, считая необходимым оградить себя от тяжелых последствий, возможных на государственной службе.

Особо выделяются в разряде темных духов персонажи с физическими отклонениями. Восточным *тэнгри* и *хатам* подчиняются *зүүнэйши* — восточные *заяны*, представляющие опасность в первую очередь как насылающие болезнь духи, их характеризуют следующим образом: *Сээжсэдээ нольбодһотой, сэмгэдтээ ханяадатай үбгэд* ‘С мокротой в грудях, с кашлем в костях старцы’ [Хадахнэ, № 121, 122, тетр. № 2, л. 43]. В описании персонажей потустороннего мира, по нашему мнению, уродливыми качествами и черными предметами обихода обладают именно духи-заяны: *Дабирхай хара идээтэн, / Дагтай хара тогоотон, / Орой үгэй малгайтан, / Ула үгэй шархитан* ‘С черной смоляной пищей, / С грязными черными котлами, / С шапками без верха, / В обуви без подошвы’ [Балдаев, № 247/352].

С одной стороны, восточные духи-заяны как представители чужого мира имеют атрибуты, противоположные земной жизни. В их описании, по выражению Б.А. Успенского, замечается обратная ориентация иного мира. С другой стороны, они призываются как служащие царя иного мира (*альбан хаанай албатан*), калеками без ног, без рук, без головы: *Хүлгүй мухарнууд, / Гаргүй тахирнууд, / Толгойгүй мухарнууд* [Балдаев, № 382/267 (311/267), л. 44]. На наш взгляд, образы калек ассоциируются с легендами о больших шаманах, которые могут безболезненно накрутить свои кишки на руки или, сняв свои головы, везти их впереди себя.

В призываниях темные духи *долоон доихон* ‘семеро неистовых’ перечисляются с подобными же качествами: *Амабэй гүмэр, / Нюдэбэй балай, / Шэхэбэй дүлээ, / Гарбэй тахир, / Хүлбэй мойсогор, / Хүүжэбэй хүүжэнхэй, / Хүбөөбэй нагсархай* ‘Без языка немой, / Без глаз слепой, / Без ушей глухой, / Без рук безрукий, / Без ног безногий, / Без бедер хромоногий, / Без ребер приземистый’ [Балдаев, № 287/352 (340/352)].

Персонажи восточной стороны могут быть не только калеками, но и людьми размером с локоть, что еще раз подчеркивает их непохожесть на земных людей и ущербность: *Туулайн шинээн моритон, /*

Тохоног шинээн бэетэн ‘С лошадьми размером с зайца, / С телами размером с локоток’ [Балдаев, № 247/352]. По нашим наблюдениям, по отношению к персонажам восточного мира, как правило, употребляются замещающие символы, с тем чтобы избежать упоминания конкретного имени грозного духа. В основном черные духи призываются в общем числе, неопределенность облика существ восточного мира зачастую сворачивается в персонифицированный символ: с шапками без верха, с телами с локоток, т.е. в символ неопределенности.

Сложная иерархия восточных небожителей и духов в шаманской мифологии бурят в целом выстраивается строго по рангам и выполняемым функциям. Высшие небожители, сорок четыре восточных *тэнгри*, упоминаются в вербальных материалах как покровители родов и объекты умилоствления. В призываниях среди *хатов* (детей небожителей) наиболее известно имя Эрлен хана, параллельно с ним зачастую упоминают имя Харлан хана без определенных характеристик. Духи-заяны и низшие демонологические персонажи редко фигурируют в призываниях, они являются героями преданий и легенд.

В пантеоне высших небожителей и *хатов* особое место занимают кузнечные божества, от которых происходят кузнечные роды. Считается, что кузнецы-шаманы обладают большей энергетической силой по сравнению с обыкновенными шаманами. В первую очередь данные божества (*хаты*, *заяны*, *эжины*) являются покровителями кузнечного ремесла. В многочисленных шаманских легендах и преданиях повествуется о спуске с небес и покровительстве *заянов* тем или иным родам. Каждый кузнечный род проводит определенные обряды своему покровителю как хранителю и защитнику. Одной из распространенных легенд о происхождении первых кузнецов на земле является запись Г.Д. Санжеева у крупнейшего бурятского улигершина Папы Тушемилова (улус Мелхетей, Нукутский район, 1926 г.): «Когда-то девять сыновей небесного кузнеца Божинтоя вместе со своей старшей сестрой Эйлик-Мулик (Ээлик-Муулиг) спустились на землю, чтобы научить людей кузнечному делу. У горы Сахидаг, где-то в Саянах, они и научили людей добывать железо, производить из него ножи, топоры и другие вещи. От этих людей, непосредственных учеников пришельцев с неба, и происходят все нынешние кузнецы белого цикла» [Санжеев, 1980, с. 101].

Запись призывания западных кузнечных *заянов*, сделанная И.Н. Мадасоном от Маншута Бильдаева (с. Шарга ураг, Боханский район,

1934 г.), в сюжетном и персонажном плане идентична тексту Папы Тушемилова:

<i>Божинтойн юһэн сагаан дархад,</i>	Девять белых кузнецов Божинтоя,
<i>Юһэн сагаан моритон,</i>	На девяти белых конях,
<i>Ээлиг-Мулиг эгэишэтээс</i>	Со старшей сестрой Эйлик-Мулик
<i>Ахайн толгойе амадажа бууһан!</i>	Спустились вниз по Оке!
<i>Алтан хадааһаар сэргэ хэһэн!</i>	Из золотого гвоздя сделали коновязь!

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 31–33].

Наиболее часто в песнопениях сакральным пространством соединения Земли и Неба, местом спуска божеств выступают Саянские горы и долина реки Оки. Медиатором между мирами, символом мирового древа традиционно служит образ коновязи. В данном тексте как редкий случай коновязь сделана не из дерева, а из золотого гвоздя, аллюзивно отсылающего к образу кузнечных божеств, умеющих работать с драгоценными металлами. Шаманы как искусные певцы сумели завуалировать и поэтически красочно обозначить одним символом коновязи не только место соединения Земли и Неба, но и место родного становища, где отныне дом и очаг кузнечных божеств.

Семантика символически завуалированных шаманских формулировок расшифровывается при контекстуальном анализе вариантов идентичных текстов. Так, в «Призывании кузнецов Божинтоя и его девяти сыновей», записанном С.П. Балдаевым в с. Хохорск Боханского района Иркутской области у братьев Хабтариевых, сюжетная канва почти повторяет предыдущие тексты, но имеются существенные различия в деталях. Особо интересным в этом варианте является факт, что сыновья Божинтоя на небесах используют Полярную звезду как коновязь для лошадей: *Алтан гадаһан мэишээр / Мориндоо сэргэ хэлэйт...* ‘Из Полярной звезды / Конюшня для лошадей вы сделали...’ [Балдаев, 1961, с. 193]. В монгольских языках астроним *Алтан гадас* (монг.), *Алтан гадаһан* (бур.) дословно переводится как ‘Золотой кол’, поэтому в космогонических мифах Полярная звезда обычно является коновязью небожителей высшего ранга. Думается, что данный вариант текста более архаичный, чем предыдущие. Можно предположить, что коновязь из золотого гвоздя на земле является метафорой небесной коновязи из золотого кола.

В песнопениях, посвященных божествам покровителям, красочно описаны многочисленные хозяева (*эжины*) кузницы, каждого кузнечного инструмента, их функции и отличительные особенности. Необ-

ходимо отметить, что девять братьев, обозначенные как хозяева девяти инструментов, в многочисленных локальных версиях имеют разные имена.

*Хяһайн эжин Хилар Сагаан ноён,
Хөөргэйн эжин Хор Сагаан ноён,
Хөөе эжин Хорхээши ноён,
Нурмайн эжин Нуд Сагаан ноён,
Дөшэйн эжин Дол Сагаан ноён,
Балтайн эжин Бадар Сагаан ноён,
Абаргайн эжин Булта Сагаан ноён,
Соолмори эжин Сом Сагаан ноён,
Хадааһани эжин Хаан Сагаан ноён!
Дөшө дээрээ дүүрэн зугаа,
Балта дээрээ бадар зугаа,
Гал ехэ сахилгаан,
Газар ехэ доголгоон!*

Эжин кузницы — Хилар Сагаан нойон,
Эжин меха — Хур Сагаан нойон,
Эжин угля — Хурхэши нойон,
Эжин горна — Нуд Сагаан нойон,
Эжин наковальни — Дул Сагаан нойон,
Эжин молота — Бадар Сагаан нойон,
Эжин клещей — Булта Сагаан нойон,
Эжин долота — Сам Сагаан нойон,
Эжин гвоздей — Хан Сагаан нойон!
У наковальни у них великое торжество,
У молота у них пышное торжество.
Там искры огненные,
И земли великое сотрясение!

[Санжеев, 1980, с. 117–118, перевод Г.Д. Санжеева]

Имя хозяина инструмента в соответствии с правилами аллитерации, мелодикой и ритмом шаманского песнопения рифмуется с названием инструмента, потому не несет отдельной семантической нагрузки. К имени кузнецов обязательно присоединяется определение ‘белый’ или ‘черный’, маркирующее их семантическое значение.

Считается, что старшая сестра, Эйлик-Мулик, была первой наставницей девяти братьев Божинтоя по кузнечному ремеслу. По мнению Г.Д. Санжеева, «она является прабабкой всех белых кузнецов на земле, а поэтому почитается людьми больше, чем ее братья. Это она обходит и ныне всю землю, огненными искрами изгоняя злых духов, тем самым оберегая людей, особенно белых кузнецов» [Санжеев, 1980, с. 101–102]. Помимо выполнения чисто кузнечных функций, божества данного цикла особо востребованы во время ритуальных действий как хозяева белого обряда, т.е. очищения (*Салмин дархан, сагаалгатын эжин*), и хозяева заклинаний (*Тарим дархан*). В специальной кузнице кузнецы во время ежегодного обряда жертвоприношения братьям Божинтоя проводили ритуальную ковку железа, после которой обязательным элементом сакрального действия было очищение присутствующих: кузнец «брал железо голыми руками, лизал его, проводил по нему пальцами и нагар разбрасывал во все стороны» [Балдаев, 1961, с. 192]. Современные шаманы-кузнецы во время обря-

да очищения также лижут раскаленное железо и дуют на присутствующих.

По мифологической версии, кузнечные божества также спускаются с разных небесных сфер. Так, с Дархан Саган тэнгри нисходят белые кузнечные *заяны*. Особо подчеркивается, что кузнецы из булагатских родов происходят от западного Хухэ Мунгэн тэнгри (*Хүхэ Мунгун тэнгри*). Галзутский кузнечный род приносит жертву восточному Галта Улан тэнгри [Жамцарано, 2001, с. 75]. В целом, Божинтоевым девяти братьям, спустившимся от белых западных небожителей, противопоставляются семь мощных черных братьев Донжиевых / Хожироевых, спустившихся от восточных *тэнгри*. Возможно, черные кузнецы были спущены с небес на землю после белых, т.е. сыновей Божинтоя, с тем чтобы сохранить на земле закон вечного противостояния, без борьбы противоположностей любой мир несостоятелен.

Небезынтересен для нашего исследования гимн покровителю домашних животных Гужир саган тэнгри (по мнению Б.С. Дугарова, его имя правомерно переводить как 'Сильный Белый тэнгри'), читаемый во время обряда *мори онголхо / адаһа онголхо* 'вселение духа в лошадей / рогатый скот'. Одно из наиболее почитаемых божеств в бурятской мифологии — покровитель крупного рогатого скота Гужир Саган тэнгри — является и покровителем кузнечного дела. Хотя Гужир Саган по маркировке 'белый' относится к западным небожителям, первопредком его обозначен черный кузнец. По предположению Б.С. Дугарова, западный Гужир Саган тэнгри и восточный Гужир Боматэнгри прежде могли быть одним и тем же *тэнгри*, впоследствии «раздвоившимся» в силу разделения небесных божеств на западную и восточную партии, что отвечало дуалистическому мировоззрению предков бурят и монголов [Дугаров Б., 2005, с. 162]. В таком случае вполне вероятно, что первопредком западного божества выступает кузнец восточного цикла при ситуации, что восточные небожители древнее и старше западных:

Гүжэр сагаан удха:

Бал хара дархан.

Хара түмэр хайлуулаһан,

Булад түмэр бусалгаһан,

Үер далай хатаалгаатай,

Һүмэр уула шэрээлгээтэй!

Предок Гужир Саган:

Черный-пречерный кузнец.

Черное железо расплавивший,

Стальное железо вскипятивший,

Разлившееся море иссушивший,

Гору Сумеру закаливший!

Как отмечалось выше, кузнечество передается только по наследству, поэтому призывания начинаются с имени первопредка как покровителя рода: *Удхалма удхамнай, / Унгилма түүхэмнай, / Донжын долоон-ноо, / Түмэришэ хара ноён, / Түдэгэишэ хара хатан* 'Изначальные наши корни, / Древняя наша история / С семерых Донжиевых, / Кузнечный черный нойон, / Железных дел черная госпожа' [Балдаев, № 393/519, л. 7]. Имена пары божеств кодируют кузнеца, работающего с черным железом, в основе имени его жены существительное *түдэгэ* 'железный лом', в целом переводится как 'изготавливающая железный лом'.

У некоторых эхиритских родов кузнечество передается по наследству. Эхириты Верхоленья специально ежегодно проводят обряд поклонения холодным духам (*хүйтэнэйхи*). Считается, что семь черных братьев Донжиевых имеют функции духов — хозяев конкретных местностей в верховьях Лены, северного побережья Байкала и острова Ольхон. По шаманским легендам, данная местность считается особо опасной и обладающей высокой степенью сакрализации, поэтому заселена сильными черными духами-небожителями.

Необходимо дополнить, что в бурятском шаманизме титулом кузнец (*дархан*) награждаются и великие воины, предводители и защитники племени. Так, в призывании ведущего западного небожителя Хан Шаргай нойона прославляется его победа над маньчжурами и халха-монголами во время междоусобных войн и ему присваивается звание *дархан*. В данном эпизоде описана реальная история борьбы бурятских племен с ближайшими соседями:

*Манжуу хара дайсанаар
Муяа-мундыгаар тулалайт,
Халхын хара дээрэмшэнээр
Хабархан эдирхэн тулалайт!
Дайнай муухайн даража,
Дархан солодо хүртэлэйт!*

С черными маньчжурскими врагами
Бесстрашно вы сражались.
С черными халхасцами-грабителями
Мужественно вы бились!
В этой войне победив,
Звания «кузнец» удостоились!

[Балдаев, № 356/386 (437/386)]

В тексте шаманских призываний кодируется миф, вплотную связанный с обрядом и сосредоточенный на выражении архаических пластов сознания. Не менее часто используются легенды, жанровой особенностью которых является сохранение статуса правдивого повествования, потому в некоторых художественно цельных текстах зачастую сосуществуют бытовые и сакральные версии одной легенды, мифологические и реальные функции героев.

Итак, при выявлении множества вариантов имен мифологических персонажей, тотемных предков надо иметь в виду особенность мифологического отождествления, где речь идет не о синонимии имени, замене эквивалентных названий, а подразумевается трансформация мифических субъектов, коды которых под разными именами зашифрованы в символах-мифах. Также необходимо отметить, что стихосложение, поэтическая образность, звуковое строение рассмотренных призываний, сохраняя своеобразие сакрального текста, в целом выстроены по канонам фольклорной эстетики, и в них, естественно, присутствуют элементы мифологических, эпических, песенных, малых поэтических жанров.

3.2. Мифы-символы о знаменитых шаманах

В иерархии шаманских персонажей вслед за небожителями и их детьми (*хатами/нойонами*) перечисляются хозяева местностей, при этом выделяются общие призывания хозяевам земли, воды и конкретно *эжинам* определенного объекта, урочища. *Эжинами* могут выступать как *хаты*, *нойоны*, представляющие собой персонифицированные олицетворения духа объекта, так и души бывших шаманов.

В синонимичных именах хозяев земли и вселенной (Даланта/Далагар, Дэлэсэтэ/Дэлгэр) кодируется их творящее начало. Слово *дэлхэй* 'вселенная' обозначает все мироздание, и в песнопении имена божеств *Дэлэсэтэ* 'с гривой' и *Дэлгэр* 'просторный' символизируют обилие и изобилие. Примечательно имя хозяина земли, архетипически связанное с древним тюрко-монгольским мифом: образ вселенной в виде скачущего жеребца. Конь как священное, солярное животное в монгольской культуре универсально обозначает предковое начало. В данном случае парное слово *газар дэлхэй* означает срединную землю. *Газар* 'земля', *газар дэлхэй* 'земля вселенная', *хаан ехэ дайда* 'царственно великий простор', *газар уһан* 'земля вода' в пространственном континууме шаманских песнопений маркируют средний мир, место обитания людей:

Дайдын эзэн
Даланта Сагаан ноён,
Далагар Сагаан хатан,
Дэлхэйн эзэн
Дэлэнэтэ Сагаан ноён,
Дэлгэр Сагаан хатан.

Хозяин земли —
Даланта Белый нойон,
Далагар Белая госпожа,
Хозяин вселенной
Дэлэсэтэ Белый нойон,
Дэлгэр Белая госпожа.

[Балдаев, № 174/339а]

Во вступлениях призываний употребляются устойчивые сочетания *ульген дэлхэй*, переводимое как ‘земля по имени Ульген’ или ‘колыбельная родина’, и *хүльбэрһэн газар* ‘земля, на которой, катаясь, вырос’ в значении ‘малая родина’.

В песнопениях одним из необходимых атрибутов при представлении персонажей земного происхождения является точное обозначение места рождения как исконной родовой земли. Например, в текстах указываются роды, вышедшие из Монголии, — хангин, хурдут, хара монгол, хэбидэг хара монгол. Во время войн в период правления ойратского князя Галдан Бошогто-хана (1671–1697) и в период распространения буддизма многие монгольские роды бежали на северо-запад и дошли до долины Куды. В генеалогии персонажей упоминаются их монгольские корни: *Удхалма удхатнай / Унгилахан түүхэтнай / Хэбидэг хара монгол* ‘Истоки вашего происхождения, / Дальняя ваша история / Хэбидэг черные монголы’ [Балдаев, № 382/267]. В записях С.П. Балдаева приводится родословная шамана Ошора Тугутова, по матери он происходит от хэбидэг хара монголов, живущих вблизи Гоби. В шаманской генеалогии рассказывается о чудесных способностях великого шаманского рода хэбидэг хара монголов, потомки которого оказались на территории Прибайкалья.

Особый интерес вызывает прилагательное *хэбидэг*, дословно переводимое как ‘жующий’. В монгольских языках оно применяется только по отношению к жвачным животным. В связи с тем что у монголов есть уничижительно-пренебрежительное выражение *ухэр хара монголчууд* ‘как скот черные монголы’, можно предположить, что переселившаяся во время междоусобных войн из Монголии небольшая этническая группа получила такое обобщенное название на новом месте. В дальнейшем имя, постепенно утрачивая негативную семантику, становится отличительной чертой рода.

Более привлекательной видится следующая версия. Текст призывания *Ута онгон* ‘Длинный онгон’ записан С.П. Балдаевым у баргузинских бурят, эхиритов, выходцев с Верхоленья, где почитаемым божеством является Ажарай Бухэ, сын Ухэра. Как и Ажарай Бухэ, предки хэбидэг хара монголов также относятся к восточным темным божествам: *Дагтай хара тогоотан, / Дабирхай хара эдэзтэн* ‘С грязными черными котлами, / Со смолистой черной едой’ [Балдаев, № 382/267]. Можно допустить, что начало рода связано с именем Ухэр или с тотемным предком, которым считается бык.

Первопредками известного рода хангин считаются черные монголы: *Хамаг түмэн хангин / Хара монгол удха* 'Всеобщее множество хангин, / Первопредки хара монголы' [Шадаев, № 776 (1119)]. Как мы отмечали выше, существуют разные варианты происхождения хара монголов. По данным Ц.Ж. Жамцарано, Б.Э. Петри, Т.М. Михайлова, Г.Р. Галдановой, хара монголы как автохтоны населяли остров Ольхон, Кудинскую долину до прихода бурят. Буряты почитают их как территориальных хозяев, а также как чужих и злых духов. Помимо этой версии, существует предание о происхождении рода хара монголов, пришедших из Монголии. Согласно устному рассказу, хара монгол Даши батор с любимой Гурмэ дангиной и со своим народом бежал в Забайкалье, а затем убежал от своих с Гурмэ дангиной в Иркутскую область, и от них пошел род хара монголов [Ксенофонов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52а, л. 184–185]. Таким образом, символическая парадигма хара монголов, связанная с разными преданиями и легендами как об автохтонных, так и об эмигрировавших монголах, в зависимости от контекста имеет мифологические и реально-исторические корни.

В текстах при перечислении родословной духов и шаманов обязательным является не только знание всех поколений предков призываемых, но и место их рождения. Местность Шэнгэл Шэбээ монгольские племена хурдутского рода в призываниях упоминают как прародину: *Шэнгэл Шэбээ газарнай, / Шэихе монгол удхамнай* 'Шэнгэл Шэбэ земля наша, / Шэшхэ монгол род наш' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 7]. В призывании *Танхабайн табан, Тажагарайн долоон* 'Пятеро Танхабая, семеро Тажагарая' в родословной онгонов конкретно указывается, где находится данная местность: *Унгилма түүхэтнай / Шэнгэл Шэбээ дайдатан, / Уужам ехэ Гоби дайда бэлэй* 'Ваша история начинается / С земли Шэнгэл Шэбээ, / С широких огромных просторов Гоби' [Балдаев, № 218/338 (172/338), л. 41]. Хурдутский род прибыл из пустыни Гоби, и первопредка, возможно, звали Шэшхэ, поскольку такое имя встречается в бурятском антропонимиконе.

Особое значение в песнопениях имеют родословные, имеющие удха от тунгусов, считающихся хоть и чужим родом, но кровно связанным с бурятскими родами, поэтому во многих призываниях ведущими персонажами являются шаманы и князья тунгусского происхождения. Например, хонгодоры по материнской линии происходят от шошолоков — тунгусов [Жамцарано, 2001, с. 67] и воспеваются как лесной/таежный народ. В «Призывании Эдирхэна Алхансаева» материнский род героя устойчиво маркируется подобной формулой:

<i>Ара бэеын удха</i>	[С материнской] стороны корни —
<i>Тайгын ехэ табин,</i>	Пятьдесят великих с тайги,
<i>Табин найман хамниган.</i>	Пятьдесят восемь хамниганов.

[Балдаев, № 254/342]

В шаманских призываниях под *ара бэеын удха* ‘той стороны родословная’ кодируется северная/задняя/материнская/чужая сторона.

В диахроническом аспекте в текстах наблюдаются наслоения более поздних времен. Так, помимо связи с тунгусами в призываниях особо отмечается связь шошолоков с буддийской верой. В тексте призывания духа шаманки Булгата онгон при упоминании ее предков из рода шошолок обращает на себя внимание присутствие таких лам, как соржи лама, т.е. духовных лиц достаточно высокого чина:

<i>Гушан гурдан шошолок танда,</i>	В вашем роду тридцать три шошолока,
<i>Гурбан соржи лама танда...</i>	Три соржи ламы...

[Баторов, ф. 293, оп. I, д. 755, л. 5–9]

В других вариантах текстов формула видоизменяется, но устойчивость формулы с неизменным присутствием образа ламы доказывает статус буддийских элементов в шаманских текстах как естественных и необходимых атрибутов: *Гушан гурбан шошолок*, / *гурбан сагаан лама*, / *ерэн юэн шошолок*, / *юэн сагаан лама* ‘Тридцать три шошолока, три белых ламы, девяносто девять шошолоков, девять белых лам’. В шаманских призываниях, посвященных определенным родам, в трафаретных формульных выражениях обозначаются их отличительные качества.

Сакральное пространство в бурятской культуре маркируется обозначением святых мест. Святые места обозначаются значимыми для рода именами. В числе персонажей — духов-хозяев местностей — воспеваются земные герои шаманского происхождения, представляемые эпитетами описательного, «нанизывающегося» характера: *Хадын шэнээн хэсэтэн*, / *Толи мүнгэн тойбортон*, / *Хушуун газар хоногтон*, / *Холо газар һонортон*, / *Үндэр газар үнжэлгэтэн*, / *Энэ газар намналгатан!* ‘Имеющие с гору бубен, / С круглыми серебряными зеркалами, / Ночующие на выступах [гор], / Слышащие все издалека, / В высоких местах живущие, / В этой местности получающие подношение!’ [Балдаев, № 393/519, л. 7].

Шаманы, обладая даром общения с иными мирами, символизируют связь с предками и выполняют карающие или благотворительные функции. Каждый улус имел своих покровителей — шаманов, кото-

рые после смерти становились духами родных урочищ. При необходимости жертвоприношения местным старикам и «старицам» приносят всей семьей или всем улусом, в связи с этим сохранилось множество вариантов локальных призываний. При призывании предки отзываются на просьбы детей и приходят на помощь. Что небезынтересно, «тотемические центры представлялись не только как обиталище предков тотемической группы, но и как хранилище душ каждого члена рода и коллективной души всего рода» [Герасимова, 1999, с. 18]. По записям Т.К. Алексеевой у осинских шаманов в 1944 г., любое шаманское жертвоприношение или *тайлган* начинается с призывания земных старцев [Алексеева, № 753, л. 3]. В текст призывания обязательным элементом входит общее призывание небесных персонажей и земных старцев.

Шаманы после смерти выступают одновременно *заянами*, *эжинами*, *онгонами* и в призываниях являются основными героями, родословную которых перечисляют с незапамятных времен. Родословная имеет определяющее значение для судьбы героя-шамана. В имени героя-шамана кодируется его реальный образ и мифологическая история, которая зачастую восходит к тотемической образности и сливается с небесными предками-покровителями.

Основной темой шаманских текстов является тема творения мира, в первую очередь установление систем родства и брачных отношений. В неизменности этих структур виделся залог благополучия. Согласно В.Н. Топорову, то, что было вызвано к бытию в акте творения, может и должно воспроизводиться в ритуале, который замыкает собой диахронический и синхронический аспекты космологического бытия, напоминает о структуре акта творения и последовательности его частей и тем самым верифицирует вхождение человека в тот же самый космологический универсум, который был создан «в начале». Для нас особо важно мнение исследователя о том, что это воспроизведение акта творения в ритуале актуализирует структуру бытия, придавая ей в целом и в ее отдельных частях необыкновенно подчеркнутую символичность и семиотичность, и служит гарантией безопасности и процветания коллектива [Топоров, 1982, с. 16].

Шаман как герой призываний — личность неординарная. Историческое лицо шамана и его персонажные данные в песнопениях имеют своеобразное преломление. Мифологической универсалией является идея о божественном происхождении человека. Поскольку миф воспроизводится во время священнодействия, то здесь присутствует ми-

фологический герой. Герой-шаман в песнопениях особенный, становление шамана описывается как сверхъестественное событие: *Урданиин бөөнүүд бөө болоходоо... / Зүүнэй долоондо орожо танюулжа / Бусалжа байһан юм...* ‘Раньше, когда шаманом становились... / Восточными семью [*хатами*] признанные, / Варились, кипели там!’ [Балдаев, № 218/338 (311/267), л. 76]. Итак, что примечательно, испытание на избранничество в шаманы проходят у восточных *хатов*. Там расчлененные и заново собранные, *хаба ехээр нэмэжэ* ‘волшебные силы увеличив’, уже попадают к западным *тэнгри*: *Тишжэ ерээжэ / Тэнгэрийн сагаанда орожо / Жодоо бариха байгаа хүм* ‘После этого / К белым *тэнгри* войдя, / Должен был получить право пользоваться *жодо*’ [Балдаев, № 218/338 (311/267), л. 77]. Значит, обе оппозиционные силы участвуют в становлении шамана: волшебные способности через испытания дают восточные *хаты*, а право на шаманство они получают у западных небожителей.

Шаман из обыкновенного человека превращается в мифологического героя, связанного с богами, становится сверхчеловеком со сверхъестественной историей, и это в какой-то мере определяет заданность его действий. В песнопениях всегда особо подчеркивается его волшебная сила: *Хаан сагаан тэнгэрийе / Үалбайсаран дуулахаб!* ‘Пока белое царственное *тэнгри* / Не распустится, буду петь!’ [Балдаев, № 218/338 (311/267), л. 77]. Далее по ходу анализа текстов мы рассматриваем многочисленные варианты волшебных способностей шаманов.

В песнопениях подчеркивается особая связь шаманов-сверхгероев с небесами, но вся их божественная сущность сосуществует с изображением их как реальных людей со всеми бытовыми деталями. Сферой их деятельности является реальный мир, ибо то, что они символизируют, принадлежит реальности [Лангер, 2000, с. 159]. Шаманы, обладая особыми способностями, служат охранителями рода, улуса, семьи, покровителями детей (*найжи*). Во время обряда посвящения в шаманы претенденты на звание дают специальные клятвы, представляющие собой вид этических канонов, которые они обязуются выполнять. Текст клятвы построен как диалог народа и шамана:

*Бурханай номоор,
Хаанай ёноор яба,
Арюун сэбэр яба,
Муу хүүр бү хэлэ,
Муухай ханаа бү хана.*

По учениям богов,
По законам хана поступай,
Чистым и светлым будь,
Худых слов не говори,
Плохих мыслей не допускай.

[Михайлов, ф. 282, оп. 1, д. 61, л. 51–69]

В посвящении в шаманы Тунтэгэра Дабаева, записанном С.П. Балдаевым, четыре улуса проводят обряд на свои средства. Шаман обязан продолжать дело своего рода, потому призывание начинается так: *Удхалһан удхаа орхингүй, / Унгилһан түүхэээ мартангүй, / Дабын Түнтэгэр / Удхаяа ударидан, / Түүхэээ түрүүлэн, / Үндэр тэнгэри өөдэ / Жодоо дэлэхэмни гэжэ...* 'Свое происхождение не оставляя, / Свою историю не забывая, / Дабаев сын Тунтэгэр, / Руководя одноулусниками, / Став во главе сородичей, / Он хочет размахивать до неба / Пихтовой корой, как его предки' [Балдаев, № 393/519, л. 8, 13, пер. С. П. Балдаева].

В призываниях в основном упоминаются имена двух великих шаманских родов: тарасинских и обусинских черных шаманов. Тарасинским шаманам покровительствуют черные хурдуты, которым, в свою очередь, покровительствуют черные *нойоны*, хозяин острова Ольхон Хан Хута отец, хозяин черного коня Ажарай Бухэ и черные *тэнгри* — Хэлин Хара тэнгри и Дорбон Хара тэнгри.

Символические обозначения некоторых духов связаны с тотемическими или животными реалиями, среди них выделяются кони с определенной цветовой символикой, где цвет имеет разную аксиологическую оценку в зависимости от контекста. Тарасинские черные шаманы, которым покровительствуют черные *нойоны*, в призываниях имеют следующие стандартные пространственные и цветовые идентификации:

Шара далайн захада
Шара соохор моритон,
Шара торгон дэгэлтэн,
Шахамал мүнгэн минаатан.
Хара далайн захада
Хүхэ соохор моритон,
Хүхэ торгон дэгэлтэн
Хүбшэ мүнгэн минаатан.

На берегу желтого моря
С соловыми лошадьми,
С желтыми шелковыми шубами,
С цельными серебряными кнутами.
На берегу черного моря
С пестрыми лошадьми,
С синими шелковыми шубами,
С костяными серебряными кнутами.

[Балдаев, № 254/342, л. 26]

Обычно восточных *хатов* сопровождают желтые и черные туманы, живут они у черных и желтых морей. По мнению М.Н. Хангалова, девять желтых *заянов* с соловыми лошадьми живут на берегу желтого моря, девять черных *заянов* с черными лошадьми — на берегу черного моря, а девять синих *заянов* с сивыми лошадьми — на берегу синего моря [Хангалов, 1959, с. 398]. Думается, в данной ситуации синий

и черный цвета выступают как идентичные знаки. Таким образом, цветовая символика зачастую зависит от контекста.

Кудинские шаманы относятся к черным, и их духи в призываниях именуются замещающими эпитетами *хүхэ моритон* ‘с синими лошадьми’: *Худайн голи хурдахар* / *Хурдан хүхэ мортонор* ‘Быстрые с кудинской долины, / С быстрыми синими лошадьми’ [Хадахнэ, № 120, тетр. 2, л. 5]. Итак, в призываниях упоминаются духи с черными / синими конями как представители восточного лагеря. Надо иметь в виду, что маркировка синего цвета имеет свои особенности. Синий цвет в целом кодирует небесное пространство, поэтому зачастую небожители, связанные с небесами, имеют синих коней, подобно Хухэдэй Мэргэну, относящемуся к западным божествам.

Династия тарасинских шаманов достаточно широко представлена в легендах и поэтических призываниях. Подчеркивая их мощь и значение, символически их именуют завуалированными эпитетами *үндэрэй үбгэд*, *тарасайн ехэшүүд*, *тарасайн бэрхэнүүд* ‘старцы вершин, тарасинские великие, тарасинские сильные’. С.П. Балдаевым записаны родословная и тексты песнопений о силе и волшебных способностях тарасинских шаманов, отдельное песнопение посвящено младшему и последнему представителю их рода — Егору. По сведениям современных информантов, ежегодно вся Идинская долина посвящает обряд тарасинским старцам, упоминая их имена: Егор, Максим, Баашха. В многочисленных призываниях, посвященных тарасинским старцам, основные эпизоды повторяются. К тарасинским *заянкам* более позднего происхождения относятся *Тарасайн табан басагад* ‘Тарасинские пять зайнок’ — шаманские дочери готовьского рода — Катюшка, Лушка, Манюшка, Надюшка и Танюшка [Манжигеев, 1978, с. 70]. В современных обрядах они упоминаются как *Тарасайн табан төөдэй* ‘Тарасинские пять бабушек’ в качестве покровителей рожениц и женщин.

Обусинские черные шаманы происходят от черных и белых хурдудов, пришедших из Монголии [Хангалов, 1959, с. 399]. Обусинские шаманы Осинской долины начинают молебствия с призывания *Үндэри үбгэд* ‘Старцев вершин’, к ним относятся *Онгойн хурдүүд*, *Обусайн ехэшүүд* ‘Хурдуды Онгоя, Обусинские великие’. ‘Обусинскими великими’ величают духов трех шаманов с трех долин (Идинской, Осинской, Унгинской), кодируя их как *голи гурбан* ‘трое с долины’. Под ними подразумеваются великий шаман Бахунай, сын Дайбагара с Унгинской долины, вторым является старец с Идинской

долины Балихай, сын Тангарая, третьим считается Харбагар, сын Халтая с Осинской долины (записано от Ивана Хангалжиновича Хамгушкеева, 1936 г.р., род онгой, механизатор, шаман черного кузнечного рода).

Кодировка имен духов больших шаманов в песнопениях содержит ценную информацию. Для постороннего восприятия множество кодированных выражений создает элемент символической условности происходящего. Необычность событий в развитии сюжета постоянно поддерживается подобными вставными формулами. Данная формула в некоторых призываниях имеет развернутый вид: *Голой гурбан, горхоной дүрбэн* 'Трое с долины, четверо с реки'. Числом «три» кодируются имена названных выше трех обусинских шаманов — Бахуная Дайбагарова, Балихая Тангаранова, Харбагара Халтаева, четвертым к ним причисляется Алхансай Эдирхэнов с Алари, также хурдутского рода. Тайный язык текста связан с магией слова, получается, что обращение к небожителям должно быть фрагментарным, формульным, текучим и завораживающим. Естественно, особый уровень кодирования значений предполагает более компактный и удобный для запоминания текст.

Биография каждого из четырех шаманов описана во многих песнопениях и сопутствующих легендах, преданиях. Перечисленные шаманы чаще воспеваются как *заяны* и покровители рода. Дух того или иного шамана призывается не только потому, что он сам был большим шаманом, а чаще потому, что он был из великого шаманского рода. Например, по некоторым сведениям, сын Тангарана Балихай умер в детстве, и на нем прекратился могучий род шамана Бутдана. По материалам И.Н. Мадасона и П.П. Баторова, он умер молодым, и его душа, не находя успокоения, стала вселяться в живых людей, заставляя призывать его устами. Те же стали сходить с ума, шаманить, ходить по улусу [Ксенофонтов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52а, л. 105–108; Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 189, л. 6]. По сведениям современного шамана, Балихай прожил долгую жизнь, был великим шаманом, про него говорили: *Минаагаараа зангажса, мянган хүү бөөлүүлэ* 'Кнутом размахивая, тысячи людей заставил камлать'. Когда он умер, он был сожжен вместе со своим рыжим конем, красным тулупом и всеми атрибутами. Похоронен на вершине горы Түлээтэ. В призываниях его кодируют: *Хурдан улаан моритой, хурса ехэ хэлитэй* 'С быстрым красным конем, с острым мудрым языком' (записано от И.Х. Хамгушкеева, 1936 г. р., род онгой, механизатор, шаман черного кузнечного рода, с. Оса, Осинский район, Иркутская область, август 2010 г.).

В песнопениях о другом персонаже из ‘трех с долины’, Харбагаре, сыне Халты, считающемся племянником и помощником Алхансая Эдирхэнова в ином мире, даны скудные сведения: когда местные шаманы напали, он занял местность Хохойта, прибыв туда верхом на своем годовалом теленке. Из следующего отрывка можно сделать вывод, что и его жизнь была короткой:

<i>Шара улаан мориё</i>	Твою желто-буланую лошадь
<i>Шандруу дээрээ сохюулхан,</i>	Забili на твоей могиле,
<i>Шара торгон дэгэлээ</i>	Желто-шелковый халат твой
<i>Шандруу дээрээ галдуулхан,</i>	Сожгли над твоим прахом;
<i>Халтын түргэн Харбагар,</i>	Халтаев сын Харбагар,
<i>Халаг дундаа хангирхан...</i>	Погиб ты во цвете лет...

[Шадаев, № 776 (1119)].

Из множества вариантов призываний в честь духов предков определенной местности, называемых *дайдын үбгэд*, *хүгшэд* ‘данной местности старцы и бабушки’ (С.П. Балдаев *хугшууды* переводит как ‘старицы’), рассмотрим *Дайдын үбгэдэй дурдалга* ‘Призывание земных старцев’ в записи Ц.Ж. Жамцарано. Текст посвящен вышеперечисленным четырем духам обусинских шаманов. Тексты больших призываний имеют определенную композицию, рассказ начинается с поэтически возвышенного обращения к главным небесным божествам, где в последовательном перечислении прародителей повторяются устойчивые формулы. В зачине песнопения строго по иерархии восхваляются все действующие персонажи. По своему содержанию текст близок к легендарно-мифическим воспевааниям подвигов героев. (К данной ситуации подходит высказывание М.М. Бахтина о том, что подобные тексты напоминают «гипотетические первичные песни, которые предшествовали сложению эпоей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события».)

После воспеваания небесных покровителей при помощи связующего контекст слова *тиибэл* ‘далее’ автор переходит к перечислению духов-предводителей родовой территории: *Хаһаа ехэ хаан / Хаан ехэ дайда дээрэнхэ дурданам* ‘Призываю, начиная со священной долины Каха и великой матери земли’ [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 30]. Каждая местность имеет свою легенду, своего героя, свое событие, продленное во времени, и это тесно связано с истоками. В основном

в шаманских призываниях дается генеалогическое древо родословной, не представляющее большого интереса в поэтическом плане. По генеалогическому древу, как и по мировому, осуществляется тесная связь с верхним миром. Обязательное воспевание родословной персонажей в песнопениях связано с обрядом, проходящим под знаком культа предков, об участии которых напоминает вся ритуальная символика.

В шаманских песнопениях реальные события скорее символизируются, чем описываются. Из трех великих шаманов с долины, при жизни показавших свои волшебные способности, самым сильным являлся младший сын Дайбагара Бахунай (*Түргэн Хара Бахуунай, Бахуунай абга*). Чудесные способности быстрого черного Бахуная даются как результат шаманского прозрения (*тиймэ эрдэмтэй хэмнай*): *Нажсар дунда Ангарта мұльһэ байлгажа...* (он же имел такую способность): 'Посреди лета Ангару мог льдом покрыть...' В других вариантах призываний Бахуная описывается его способность в огне не гореть и в воде не тонуть. Сверхъестественные возможности его «проецируются на реальность посредством религиозной символики» [Лангер, 2000, с. 162]. Миф, отличающийся фантастическим вымыслом, тесно уживается с историческими преданиями, воспроизводящими реальные человеческие отношения: от пересказа чудесных явлений автор переходит к конкретному биографическому описанию жизни земного героя с привлечением исторических имен:

Ионов генералһаа буярад хүндэ

От генерала Ионова для бурят

Архирей соло абажса гараа хэмнай.

Звание архиерея ведь получил.

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 35]

Хотя в основном песнопения выдержаны в высоком панегирическом стиле, им не чужда «эмоционально-хаотическая риторика» (Лихачев) древних текстов. Фон, используемый в шаманских стихах, отличается натуралистической достоверностью. Здесь нет литературной сцены, в шаманских текстах проявляется «аморфный поток жизни в ее случайных и нетипичных проявлениях» [Лотман, 1999, с. 445]. Уклад народа, психология, национальное своеобразие, окружение героя, пейзаж в целом даются через восприятие исполнителя текста.

Воспевание верхних родословных корней переходит в описание неординарных сил избранных земных героев. Например, дух героя-шамана Эдирхэна Алхансаева воспевается со всеми его отличительными чертами, за которые он получил право на посмертное почитание

и связь с потомками. Его особый дар как сильного шамана подчеркивается гиперболизацией его способностей: *Яһан обоо обоолуулжа, / Шуһан горхо горхолуулжа байгаа һэмнай* ‘Обо из костей возводил, / Кровавые реки пускал’; *Шулуун ехэ мүндэрөө / Шуһан ехэ хураяа оруулжа байхадаа...* ‘Огромным градом, с камня, когда запускал, / Кровавыми мощными дождями когда заливал...’ [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 34–35]. Подобные формулы в ритуальном действии приобретают символическую и мистическую функции, очерчивая символическое пространство шаманских песнопений. Почитаемый старец (им может быть шаман, умерший и в молодые годы) является образом человеческих достоинств: он мудрый, умный, красивый, сильный, острый на язык (*хурса хэлэтэй, муяа мундуу, сэсэн һайхан*). В этом восхвалении ритмическое повторение обращения *һэмнай* ‘так же ведь было’ методом градации впечатления подчеркивает особенность родословной неординарных личностей, могущих наравне с *тэнгри* повелевать природными явлениями.

Описание сверхъестественных способностей земных старцев создает символическое пространство мира духов, живущих параллельной жизнью с живыми людьми и определяющих судьбу и будущее потомков. После перечисления родословной и мифологических подвигов героев призывание завершается просьбой даровать счастье и долголетие.

История обусинских шаманов, начиная от Бугдана и до Балихая, последнего шамана этого рода, сохранилась в разных вариантах призываний. Бугдан — один из наиболее мощных и известных обусинских шаманов. Логически цельный текст «Призывание Бугдана» [Ксенофонтов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52, л. 57–60] является образцом истории шаманского рода с реальными фактами и фантастическими домыслами. Призывание начинается с обязательного перечисления многочисленных предков шаманского происхождения: *Удхалжа дурдахамни / Хордойн хорин түмэн бөөшүүл, / Онгойн олон түмэн бөөшүүл* ‘С происхождения призываю / Хордойских двадцать тысяч шаманов, / Онгойских множество тысяч шаманов’.

Краткая формула происхождения рода Бугдана раскрывается при сопоставлении призываний и преданий об обусинских шаманах. По преданиям аларских бурят, род Харайн Хордут был шаманским. С давних пор хордуты жили в Обусинском улусе. Предком хордutow был большой шаман Сахядай, пришедший в Обусу из Южной Монголии, из местности Хоро. Он был изгнан оттуда ламами [Мадасон,

ф. 18, оп. 1, д. 189, л. 6]. Сопоставление фактов из биографии шамана и песнопений позволяет выявить завуалированные в тексте формулы шаманских родословных реального и мифологического плана. Из потомков Сахядая два брата — шаманы Махунай и Улалзар Дайбагаровы ушли из Обусы в Унгу. Улалзар дошел до Алари, где женился и остался жить. Похоронен он на Халтинской горе (*Халтын үбгэн*) [Балдаев, № 236/349а, л. 8]. В записях С.П. Балдаева в призывании старца Яматы упоминается, что Бугдан — сын шамана Улалзара:

*Хара нуураар хажуу хээн,
Улаалзарай хүбүүн
Түргэн түжэр Бугдаан.*

Черным озером край сделавший,
Сын Улалзара —
Быстрый, ловкий Бугдан.

[Балдаев, № 236/349а, л. 8]

Следовательно, Бугдан — один из первых обусинских шаманов. Имена персонажей шаманского рода в призываниях в основном имеют эпитет *хара* ‘черный’ (Черный Бугдан), имеющий также значение ‘сильный, мощный’. Бугдан был слеп на один глаз и потому имел прозвище *хохор-хара Бугдан*. Эпитет *түргэн* ‘быстрый’, возможно, символически обозначает шаманов как невидимых быстрых духов. Образ-символ как иносказание или подставное слово употребляется в культовых обрядах для завуалирования основного смысла. Не произнося истинного имени вслух, под символом скрывают табуированные имена. Например, многих шаманов называют подставными эпитетами или старцами тех или иных урочищ. С табуированностью и сакральностью имен шаманского пантеона связано появление множества вариантов подставных имен, чтобы лишний раз или всуе не тревожить божество.

В реальной жизни Хара Бугдан был женат на сестре аларского тайши Василия Баймина. Бугдан жил вблизи села Улзэтэ на Никулкинском добуне, в борьбе с шаманкой Баярхан был побежден и умер, похоронен на Яматской горе. В связи с этим его призывают как старца горы Ямата (*Ямаатын үбгэн*) [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 189, л. 6]:

*Гужир хара Бугдаан,
Һуудал һайта Бугдаан,
Болдог газар һуудалини,
Боро хуса сэргэшини,
Намтаршье һаа
Ямаатын үндэр һуудалини.*

Гужир черный Бугдан,
С хорошим местожительством,
В местности с кочками проживаешь ты,
Серая береза — коновязь твоя,
Хоть и низенькая,
Вершина Яматы — место твоего пребывания.

[Ксенофонов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52, л. 57–60, пер. П.П. Баторова]

Шаманы становились хозяевами местных гор как главных сакральных ориентиров местности. Также с древности гора рассматривалась как символ родовых кочевий, становилась местом отправления родовых культов [Жуковская, 1988, с. 27]. Священные горы с хозяевами — духами известных шаманов — становятся местом совершения ритуалов. При жертвоприношении и обращении к духам-эжинам гор устанавливается связь с предками, которые выполняют функции пророков, помощников и хранителей.

В историях шаманов переплетаются реальные события с вымышленными, волшебными легендами. Так, по шаманской легенде, сын Бугдана Тангаран заболел и умер, но его отец был настолько сильным шаманом, что вернул его к жизни. Бугдан шаманил трое суток: побывал на том свете у Эрлен хана, преподнес ему шкуру огненно-черной лисицы и, выручив душу своего сына Тангарана, воскресил его. Сын после этого жил до старости [Баторов, ф. 14, оп. 1, д. 6, л. 12].

Как упоминалось выше, сын Тангарана Балихай умер в детстве, и на нем прекратился могучий род шамана Бугдана. Призывание *Бальхайгаар бөөлэхэ* 'Шаманить по Балихаю' представляет собой вариант заянских песнопений. Интерпретацию и анализ призываний обусинских и тарасинских шаманов мы продолжим в следующей главе, в которой выделены тексты, выстроенные по принципу заянских песнопений.

Традиционное мировоззрение четко противопоставляет практическое и символическое в различных вариантах: рациональное — иррациональное, функциональное — эстетическое и т.д. Автор и герой-шаман в «родословных» песнопениях совпадают в плане восприятия мира. Герой шаманских песнопений является героем рода. Персонажи статичны и монолитны, потому образы фрагментарны и не достигают полноты, что характерно для фольклорных персонажей. Действия их чаще немотивированные, внутренняя логика их поступков не прослеживается.

Таким образом, при перечислении мужества, мудрости, божественности, способов проявления недовольства шаманских духов, их образы обобщаются до идеала племени и почитаются как божества, символизирующие высшие моральные качества. Персонажи шаманского пантеона являются, по сути, исполнителями желаний людей. Сеть сакральных и реальных урочищ, считающаяся «тотемическими центрами» мифологических предков и исторических героев, имеет своих эжинов, одновременно являющихся хатами/нойонами, заянами, старцами, бабушками, онгонами.

Ритуально-обрядовая поэзия как символическое воспроизведение и обобщение общественного опыта, отраженного в коллективном обществе, в котором сохранился устойчивый набор социокультурных доминант, представляет несомненный интерес с этической точки зрения. Учитывая реалистическую основу шаманских песнопений, можно определить этический опыт как нации, так и конкретных индивидов, частично воссоздать моральный, интеллектуальный портрет ушедших поколений.

3.3. Символика «черных всадников»

В данном разделе с учетом достаточно изученного с этнографической точки зрения материала анализируется символика в шаманских песнопениях образов наиболее почитаемых грозных духов пантеона западных бурят — Ажарай Бухэ и его постоянного спутника Харамсай Мэргэна. Мы их рассматриваем отдельно как наиболее отличившихся исторических личностей, вошедших в сонм шаманского пантеона. Как грозные духи, связанные с Эрлен ханом, они считаются *нойонами* и хозяевами.

В Предбайкалье они обобщаются табуированным именем «черные всадники» (*хара моритон*), которое в системе символических представлений бурят-шаманистов отражает их совершенно определенные функции. Что касается происхождения табуированного названия «черные всадники», то оно исходит из традиции избегания произнесения вне обрядово-ритуального действия имен духов и божеств, в особенности грозных. Это обстоятельство вызвано верой в то, что последние мгновенно появляются там, где было произнесено их имя, и в случае напрасного нарушения их покоя виновника подвергают наказаниям. В связи с этими представлениями у бурят многие духи и божества наряду с собственным именем (*сохом нэрэ*) нарекаются подставными именами (*ара нэрэ*).

В архивных записях и изданных текстах существует множество вариантов биографий героев в виде легенд и шаманских стихотворных призываний. По объему и содержанию одни из них являются короткими призываниями, излагающими просьбы о покровительстве в целом и помощи в конкретном деле, а другие — пространные повествования, в которых «черные всадники», с одной стороны, выступают как реальные личности, а с другой — как мифологические персонажи. В структуре этих текстов обязательны трафаретные обращения

и просьбы к ним как к божествам во вступительных и заключительных частях. По жанру короткие призывания близки к гимнам, восходящим к ритуальным действиям, в их формульных просьбах явно присутствуют элементы заговоров. Большие по объему тексты ближе к эпическим поэмам, но их можно определить как молитвы-призывания с развитой сюжетной канвой.

Из призываний, относящихся к Ажарай Бухэ, наиболее полным и отличающимся от других сведениями о жизни и подвигах героя является записанный С.П. Балдаевым обряд жертвоприношения «Хозяину реки Лены Ухэрову сыну Ажарай, помощнику его Унэгэнову сыну Харамсай Мэргэну» [Балдаев, № 408 (422), л. 1–6]. В данном варианте описаны сражения Ажарай Бухэ с казаками за свои земли. Призывание «Харамсай Мэргэн» в записи С.П. Балдаева — один из наиболее реалистичных текстов о походе Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэна в Монголию, о сражении с войсками Сайн хана и их гибели [Балдаев, № 2929 (5), л. 56–62]. В фондах С.П. Балдаева содержится множество коротких текстов призываний «Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэн», основное содержание которых состоит из ритуальных восхвалений и заклинаний.

В призываниях *Хара мориной эзэнэй дурдалга* ‘Призывание хозяина черного коня’, *Хара мориной баһа нэгэ дурдалга* ‘Еще одно призывание черного коня’, записанных Ц.Ж. Жамцарано, Ажарай Бухэ в общих чертах призывается как богатый хозяин реки Лены, прислужник Эрлен хана, владелец черного коня и черной повозки. В обоих текстах с небольшой разницей Ажарай Бухэ от первого лица представляет себя как великого хана. Тексты, исполненные в разное время и записанные в разных регионах (как национальному герою эхиритского племени ему подносили жертвоприношения иркутские, кударинские и баргузинские буряты эхиритского племени), имеют свои отличительные особенности, дополняющие сведения о героях. Без сомнения, отмеченные факты в разных вариантах получают особое значение еще и потому, что имеют системные соответствия с основным образом «черного всадника» в мифах-символах.

Реальную историю жизни Ажарай Бухэ в работе «Мифы, легенды и предания бурятского народа» известный бурятский этнограф С.П. Балдаев описывает, начиная с детства героя. Ажарай Бухэ — вождь племени эхирит и булагат, жил в XVII в. в долине реки Лены, происходил из абзаева рода. Ажарай родился очень смуглым, и потому его звали Хара Ажарай ‘Черный Ажарай’. Отец его Ухэр не был

богачом, потому с детства мальчик начал охотиться, был метким и сильным и уже с 17 лет начал участвовать в облавных охотах. Почти сразу стал руководить охотой племени эхирит. Ажарай Бухэ, будучи непобедимым борцом, разезжал по улусам и искал себе достойных соперников. В Алари он познакомился и подружился со знаменитым стрелком Харамцаем, который переехал к нему на Лену [Балдаев, № 132 (106), л. 34–35]. Есть легенда, что хозяин черного коня Ажарай Бухэ иногда является с того света к людям, обладающим большой физической силой, и борется с ними, потому в призываниях он обязательно восхваляется как один из несравненных богатырей [Хангалов, 1958, с. 317].

В связи с тем, что функции и семантика всех реалий, действий и символов, образующих структуру мифологического текста, обусловлены тем, как понимается мифологическая природа персонажей [Виноградова, Толстая, 1995, с. 185], большое значение для нашего исследования приобретает выявление их статусов в иерархии пантеона западных бурят. В шаманских текстах образы «черных всадников» по своей символике неоднозначны и полифункциональны. Во-первых, они представлены как слуги Эрлен хана; во-вторых, как духи-хозяева различных местностей Предбайкалья; в-третьих, как грозные воинственные божества, которым совершают обряд жертвоприношения во время войн и военной службы; в-четвертых, они входят в число божеств-покровителей кузнецов черного цикла и, наконец, им приносят жертвы государственные служащие — чиновники с просьбой покровительства.

Возглавляет эту группу божеств и духов Ажарай Бухэ. По шаманской мифологии, Ажарай Бухэ имеет сложную историю. Он олицетворяет добрые и злые силы, может карать и спасать. Ажарай Бухэ входит в число верховных божеств шаманского пантеона бурят — черных восточных Асарангуйских тринадцати *тэнгри*. Последние представляют собой особую группу среди сорока четырех восточных *тэнгри* и почитаются в качестве покровителей черных шаманов и черных кузнецов [Манжигеев, 1978, с. 20].

В целом же «черные всадники» почитаются бурятами как чужие, холодные, враждебные божества (*хүйтэни бурхад*). С течением времени их прежний характер начал забываться, и они были причислены к циклу белых добродетельных божеств. В связи с этим жертвоприношения им приносили как белые, так и черные шаманы, но все же предпочтительно черные [Галданова, 1987, с. 78–79]. При сравнительном анализе текстов, посвященных данным божествам, проявля-

ется некоторая закономерность относительно их цветовой символики. В качестве белых, благодетельных божеств они выступают для родов монгольского происхождения и части эхиритов, проживающих в верховьях Лены и острова Ольхон. Для булагатских родов и этнических общностей, вышедших из Западной Монголии и Джунгарии, они однозначно выступают как божества с вредоносными функциями и кодируются как «черные», «восточные», «чужие».

Исходя из текстов шаманских призываний, можно заключить, что Ажарай Бухэ — это не собственное, а табуированное имя божества. Собственное же имя исторического героя — Бэлыгэн Хара ‘Черный Дарственный’ (Клеменц, архив ИВАН, ф. 28, д. 5. Цит. по [Окладников, 1976, с. 160]). Ср. имя коня Гэсэра — Бэлыгэн Хэер, которое переводится как ‘Вещий Гнедой’. По материалам С.П. Балдаева, Ажарай, сын Хэри по имени Бугсэ Мэргэн [Балдаев, 1970, с. 340].

В историко-культурном плане представляет интерес версия этнографа Е.В. Павлова, который, основываясь на материалах якутской исследовательницы Е.Н. Романовой и бурятского этнографа Д.В. Цыбикдоржиева, пишет: «Западно-бурятский Ажарай Бухэ, несомненно, связан с „грозным“ темным божеством якутов *Адьяре-боге* или *Улуу-Тойоном* (Великим господином), причем совпадают их амбивалентность, териоморфные атрибуты и символы-ипостаси — ворон и черный жеребец» [Павлов, 2002, с. 52]. В выявлении генезиса образа данного божества примечательно то, что оно в форме *aḡrai tngri* упоминается в списке *тэнгри* у древних монголов [Банзаров, 1955, с. 81]. Вариативность имен Ажарай Бухэ в пантеоне небесных божеств *тэнгри* подтверждается текстами эпических сказаний бурят. Так, в Гэсэриаде в сонме *Хара тэнгэри* ‘черных *тэнгри*’ присутствует Ажарай тэнгри. По мнению Б.С. Дугарова, генетически образ Ажарай Бухэ восходит, по всей вероятности, напрямую к указанному божеству [Дугаров Б., 2005, с. 44].

Нам представляется, что на реальный образ бурятского воина XVII в., воевавшего с русскими казаками на Лене и с монголами, наложились образы Адьяре-боге — божества якутов и Ажарай тэнгри — божества древних монголов, что и привело к табуированию его имени. Это вполне возможно, так как среди ленских бурят проживают и якутские роды, а судя по родословным преданиям и легендам бурят, Ажарай Бухэ принадлежал к монгольскому племени Архад и пришел в Предбайкалье из Халхи со среднего течения реки Керулен [Балдаев, 1970, с. 340, 358].

Почитаемая святыня верхоленских бурят — Шаманский камень (т.е. знаменитые Ленские скалы или Шишкинские писаницы) — считалась резиденцией хозяев реки Лены. Верхоленские буряты проводили ежегодные обряды жертвоприношения грозным духам «черных всадников» во главе с шаманом, в совершенстве знающим последовательность ритуала и текст призывания. Также тропа на Шаманской горе являлась судным местом: по сведениям информантов, подозреваемого в преступлении проводили по узкой тропе, и если он срывался с обрыва, значит, он виновен и его наказал грозный дух Ажарай [Общий фонд, № 2746].

Символика «черных всадников» в шаманских призываниях проявляется в соединении с сюжетами петроглифов со священной скалы на Лене у деревни Шишкино, около которой, по легенде, был убит Ажарай Бухэ.

По этому поводу А.П. Окладников пишет: «Родство изложенных выше бурятских легенд о Хара-Ажирае с шишкинскими рисунками очевидно. На образе грозного хозяина Черного коня и владыки Лены, несомненно, так или иначе, отразились изображения воинственных курыканских всадников, сидящих на таких же черных от загара лошадях» [Окладников, 1976, с. 171].

Таким образом, все вышеизложенное позволяет утверждать, что в шаманских легендах бурят превращения исторических лиц в мифологические персонажи естественны. Функция героя меняется в семантическом контексте призывания в зависимости от поля обрядового действия. По мифологической версии эхиритского племени, Ажарай Бухэ имеет небесную генеалогию: *Хаан тэнгэрийн хүбүүн, / Харалгын хэ заяа, / Эсэгэ Малаанһаа гарбалтан, / Эхэ Юурэнһээ түрбэлтэн* 'Сын царственного неба, / Великий заяша-покровитель, / Потомок Эсэгэ Малана, / Рожденный Эхэ Юрэн' [Балдаев, № 2929/1884]. Здесь он представлен как небожитель, потомок высших белых божеств — западных *тэнгри*, и пространство его обитания символически привязано к небесам.

В призываниях булагатских родов дается противоположная версия, где он представлен как потомок бездонного Черного тэнгри: *Үндэр тэнгэрийн хүбүүн бэлэйш, / Үргэн дайдадаа нууридаа бэлэйш, / Соол хара тэнгэрийн хүбүүн бэлэйш, / Хара далай дээрээ нууридаа бэлэйш* 'Высокого неба сыном был, / На широких земных просторах проживал ты, / Бездонного Черного неба сыном был, / На черном море проживал ты' [Балдаев, № 408 (422), л. 2]. Ажарай Бухэ как один

из восточных небожителей пребывает в пределах пространства Эрлен хана — у черного моря.

Примечательно, что семантическая амбивалентность образа героя проявляется в одновременном причислении его как к восточным (черным), так и западным (белым) *тэнгри* в рамках одного призывания:

Сын быка, быстрый Алмай, Ажирай бухэ,
Западного творца, белого *тэнгри*,
Ажирая бухэ, создателя, восточного Гужир баян *тэнгри*.

[Окладников, 1976, с. 161]

В понимании природы персонажа, на наш взгляд, большое значение имеет символика, заключенная в его имени. Имя Ажарай Бухэ дословно переводится как ‘чертовски сильный силач’ [Манжигеев, 1978, с. 14]. Это имя в призываниях сопровождается разными вариантами дополнений, символизирующих его качества как судьбы душ умерших людей: *Ажарай Бүхэ Алмай түргэн* ‘Ажарай Силач Алмай стремительный’, *Ажарай Бүхэ Алмай түргэн булад хуурай* ‘Ажарай Силач Алмай стремительный стальной рашпиль’, *Ажарай Бүхэ хүбүүн мэргэн дэгээ булад хуурай* ‘Ажарай сильный парень, меткий крючок, стальной рашпиль’. Использование составного имени как стилистический прием фольклорных текстов служит для усиления характеризваемого признака.

По мнению А.П. Окладникова, «эти образные сравнения связаны с представлениями о Хара-Ажарае как грозном и жестоком божестве, безжалостном судье мертвых. Их можно понять так: Хара-Ажарай жесток, остер и тверд, как стальной рашпиль; он метко и беспощадно хватает души провинившихся людей, подобно крючку рыболова, подсекающего рыбу за жабры» [Окладников, 1976, с. 162].

Полностью соглашаясь с интерпретацией А.П. Окладникова всех символов, посредством которых здесь передаются функции божества, хотелось бы обратить внимание на слово *алмай*, которое нам представляется как второе табуированное имя божества, восходящее к его более раннему прообразу — древнемонгольскому божеству, имевшему солярную природу. Это положение исходит из самого текста призывания: «Быстрого Алмай *тэнгри* имя — белый — Курга нойон, / Широкого черного волнующегося моря, / На вершине черной высокой горы, / Владея, утвердившийся *нойон*» [Окладников, 1976, с. 161].

В традиционной культуре монголоязычных народов термин *алмай* используется в качестве широко распространенного эпитета Солнца и Луны. Маркером солярного символа божества выступает и еще одно его имя — *Курга нойон* ‘Курга господин’, которое можно сопоставить с индоевропейским термином *хур/кур* в значении ‘солнце’. Возможность такой интерпретации, кроме лингвистического материала, обусловлена и тем, что в локативном коде *Алмай тэнгри* / *Курга нойон* помещается на вершине горы — мировой вертикали. Кроме того, по одной из версий, генеалогия Ажарай Бухэ восходит к солярным божествам — Эсэгэ Малан тэнгри и Эхэ Юурэн матери.

В текстах шаманских призываний бурят Предбайкалья все историко-стадиальные образы данного божества нашли отражение в разных его символах. В ряде мифов происходит разделение образа единого божества: ранний символ его солярности, выраженный термином *алмай*, персонифицируется в имени его брата — *Алимай турген* (духа-хозяина местности Онгурен) [Михайлов В., 1996, с. 89] или в имени его жены *Альба/Альма Түргэн* [Хангалов, 1958, с. 360].

Итак, в символике божества большое значение приобретает его имя, этимология и семантика которого позволяет раскрыть полифункциональное значение образа, историко-стадиальные и историко-культурные напластования в процессе его формирования и развития. Так, в случаях, когда божество представляется как «белое — светлое», находящееся в семантическом поле высших светлых божеств шаманского пантеона бурят, в его имени отсутствует эпитет *хара* ‘черный’. По всей вероятности, для общества, в котором сложился данный образ, он изначально имел функции «своего», «светлого», «покровителя». По закону, проявляющемуся в этнографии, божества чужого или побежденного народа всегда маркируются отрицательной валентностью. Помимо деления на свои и чужие племена, отмеченного выше, в связи с этим полагаем, что эпитет «черный» в имени божества мог появиться также и в иноэтнической среде. Для Предбайкалья такими божествами, как уже говорилось выше, выступали божества монгольских и тунгусских родов, а Хара Ажарай, по представлениям западных бурят, по материнской линии имеет родственные связи с эвенками.

Как определение имени персонажа слово *хара* имеет разную семантическую нагрузку. Так, эпитет *хара* в описании внешности Ажарай Бухэ подчеркивает его мощь и силу: *Тад хара шарайтай*, / *Хара мандагар бээтэй*, / *Хэрбэ хара һахалтай*, / *Дуурагар хара нюдэтэй*

‘С черным-пречерным лицом, / С огромным могучим телом, / С жесткой черной бородой, / С зоркими черными глазами’ [Балдаев, № 408 (422), л. 2–3]. В этом же тексте к внешним данным героя добавляется редко встречающееся восхваление его умственных способностей: *гүүн ехэ ханаатай* ‘глубокомысленный’.

Гиперболизированное изображение мощного железного вооружения и успехов усиливает грозный портрет «черных всадников» — служителей главы мира мертвых Эрлэн хана: *Хара түмэр хуягтан, / Хүндээ түмэр дуулгатан* ‘Черными железными щитами обладающие, / Полые железные шлемы носящие’ [Балдаев, № 2929 (5), л. 56–62]. Данное описание передает образ «черных всадников» как кузнецов черного цикла. В мифах и легендах западных бурят Ажарай Бухэ возглавляет группу черных кузнечных божеств «Хожироевых семь» (в олхонском варианте «Донжиевых семь») [Хангалов, 1958, с. 454].

Кузнечные функции божеств ярко выступают в тексте следующего формульного представления «черных всадников»: *Хара минаа үргэһэн, / Хара мори унаһан, / Хара мана татаһан, / Хара дархан эсэгэнэр* ‘Черную плоть держащие, / Черных коней оседлавшие, / Черный туман рассеивающие, / Черные отцы кузнецы’ (из личного архива бурятского шамана Б.Д. Базарова). Как стражи Эрлен хана они рассеивают вокруг себя темные туманы (символ восточных небожителей). Повтор эпитета *хара* нагнетает зловещую атмосферу, в данном контексте символизируя смертельную опасность, а ипостась основателей кузнецов черного цикла контаминирует с нестигаемой твердостью железа. По мнению А.Б. Лорда, в эпических формулах, помимо поверхностного денотативного значения, хранится его традиционное значение, имеющее глубокие символические корни с магической и ритуальной функцией [Лорд, 1994, с. 82]. При расшифровке шаманских текстов вычитываются их символическая и ритуальная функции.

Символика металла в образах ленских «хозяев» представлена и в описании их повозок: *Хөө хара моритой, / Үндэр хара повозкотой* ‘С угольно-черными конями, / С высокой черной повозкой’ [Балдаев, № 408 (422), л. 2]; *Хөө хара моритой бэлэйлиши, / Хүхэ түмэр повозкотой бэлэйлиши* ‘На угольно-черных конях (скакал ты), бывало, / Си-ней железной повозкой (управлял ты), бывало’ [Алексеева, № 753, л. 127]; *Хөө хара моритон, / Хүжэ мүнгэн тэргэтэн* ‘Угольно-черных скакунов имеющий, / Цельную серебряную повозку имеющий’ [Балдаев, № 2929/1884, л. 1]. При постоянстве в указании масти коней как угольно-черных эпитеты в описаниях повозок в разных вариантах

варьируют: черная, синяя, железная, серебряная. Атрибуты «черных всадников» как духов-хозяев реки Лены соответствуют сюжетам наскальных писаниц, в то время как в других своих ипостасях божества темного восточного мира выступают мистическими наездниками, несущимися в черном тумане, или грозными охранниками дверей царства мертвых Эрлен хана.

Символика черного цвета распространяется и на мифологических помощников Ажарай Бухэ — коня, ворона, косулю и медведя. Эти териоморфные существа в призываниях являют собой особые символические коды. Черный жеребец как основной атрибут воинственных духов упоминается во всех вариантах призываний. Вороны в записях М.Н. Хангалова возникают как дети Ажарай Бухэ, причем черный ворон считается его сыном, а желтый — его дочерью [Хангалов, 1958, с. 360]. Таким образом, наряду с выявленными значениями символа «черный» в семантическом поле указанного божества возникает еще одно значение, связанное с понятием «мужской». Символом же «женского» является желтый цвет. Вороны и волки в архаических культурах зачастую являются спутниками мира мертвых, потому дети-вороны относятся к мифологической истории героя-духа.

Также общеизвестно, что в шаманизме народов Сибири ворон и медведь выступают в качестве зооморфных символов черных шаманов. В мифах бурят Предбайкалья первый бурятский шаман был похож на черного медведя — *морго хара* [Манжигеев, 1978, с. 57], а, по поверьям бурят, самые сильные черные шаманы могли обернуться этим зверем [Баторов, 1925, с. 11].

Итак, группа зооморфных символов, представленных в образах черного ворона, медведя, косули, указывает на связь Ажарай Бухэ с шаманами черного цикла. В текстах призываний ворон и медведь, как и духи-помощники черных шаманов, входят в число мифических помощников Ажарай Бухэ:

Үндэртэ баахалжан хара хэрээ

Найдама ехэ эльшэтнай,

Намтарта багахан хара баабгай

Түшэмэ зарсатнай.

На высоте ваш посол черный ворон —

Надежный ваш защитник.

На низинах небольшой черный
медведь —

Опорный ваш слуга.

[Балдаев, № 408 (422), л. 3]

В некоторых текстах ему прислуживают медведь и косуля: *Хара гүрөөһэн харуултан, / Боро гүрөөһэн тагнуултан* 'Караульными у

него медведи, / Разведчиками у него косули' [Балдаев, № 2929/1884]. «Охрана у него состоит из четырех косуль, личные его прислужники — серые косули» [Окладников, 1976, с. 160]. Символы, касающиеся зооморфных существ, связаны с рисунками на Шишкинских скалах, о чем пишет А.Н. Окладников: «„Высокая черная повозка“ Ажирая и его „стража из косуль“ тоже имеют свои прообразы в наскальных рисунках. Все это буряты воочию видели на Шишкинских скалах и оттуда в готовом виде переносили в свои шаманские заклинания» [Окладников, 1976, с. 171]. Териоморфные символы, увеличивая таинственные волшебные силы героев, подчеркивают их небесную ипостась. Они более соответствуют образу грозных стражей подземного царства. Как верно замечает М. Элиаде, почти все животные символизируют настоящую и непосредственную связь с потусторонним миром [Элиаде, 2000б, с. 97].

Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэн как мифические «всадники на черных конях» — стражники грозного Эрлен хана. Думается, что они входят в число приближенных Эрлен хана и как умершие насильственной смертью: «Полагали, что помощниками Эрлик-хана становятся духи умерших преждевременно, которые не ушли в мир предков и поэтому бродят рядом с живыми сородичами, нанося им вред... В таких духов превращались души умерших, у которых при жизни была нарушена целостность организма» [Галданова, 1987, с. 91].

У М.Н. Хангалова приводится по этому поводу интересный миф, не связанный с историческими событиями, но проясняющий некоторые моменты в песнопениях. Данный миф еще раз подтверждает соединение в шаманских материалах реальных и фантастических событий, весьма далеких от исходных фактов: Эрлен хан, узнав о таком силаче, велел его привести к нему. Слуги Эрлен хана заставили его пройти под искривленным деревом, отчего Ажира бохо сделался невидимым (проходить под таким деревом считается грехом), и представили владыке подземного царства. Здесь прохождение под искривленным деревом, напоминающим арку, универсально символизирует приобретение иного статуса и отмечает границу иного мира — сакрального пространства смерти. Слуги же Эрлен хана в данном случае служат перевозчиками души избранного царем смерти в иной мир.

Сильный богатырь в этот момент был необходим Эрлен хану, ибо его темница была заперта богами. Это превратило людей в вечных жителей земли, и потому они не боялись грозного бога. Ажира бохо

открыл дверь темницы ударом ноги и за этот подвиг стал одним из верных стражей Эрлен хана [Хангалов, 1958, с. 317]. Миф проясняет семантику восхваления Ажарай Бухэ как богатыря Эрлен хана, где он выполняет функцию хозяина дверей преисподней: *Эрлэн хаанай үүдэн дээрэ бэлэйл, / Эжэн ехэ бахатиир байхадаа бэлэйл* 'У Эрлен хана в дверях, бывало, / Великим богатырем являлся, бывало' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 136]. Таким образом, в формульных выражениях песнопений имплицитно закодирован миф-символ, раскрывающий семантику текста. В призываниях особо подчеркивается, что Ажирай Бухэ и Харамсай Мэргэн вступили в царство Эрлен хана именно как грозные всадники:

*Эрлен номон хаанда
Эмээлтээ тулаашан,
Харлан номон хаанда
Хазартаяа тулаашан.*

К Эрлен номон хану
С седлом своим подъехавшие,
К Харлан номон хану
С уздечкой своей подъехавшие.

[Балдаев, № 2929 (5), л. 56–62]

Если в призываниях, выступая в качестве слуги Эрлен хана, Ажарай Бухэ обладает символами жестокой власти и является угрозой для человечества, то как хозяин реки Лены он имеет совершенно иную атрибутику. В молитве-призывании *Хара мориной баһа нэгэ дурдалга* 'Еще одно призывание хозяина черного коня', посвященной хозяину привольной Лены, повествование ведется как от первого лица (Ажарай Бухэ представляет себя сам), так и от исполнителя (шаман восхваляет героя). В ином мире Ажарай Бухэ прославляется как владелец несметных богатств, при этом рисуется образ богатого купца конца XIX в.:

*Зондоо золтой хаан,
Айлдаа ашатай хаан,
Уулын шэнээн эдтэй хаан,
Обоогой шэнээн мүнгэтэй хаан,
Гурбан дабхар магазинтай хаан...*

Счастье народу приносящий хан,
Людам детей дарящий хан,
С добром величиной с гору хан,
С деньгами величиной в сопку хан,
С трехэтажным магазином хан...

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 139]

У великого хана Ажира бохо как хозяина Лены «свое отдельное присутственное место, в котором много чиновников и писарей» [Хангалов, 1958, с. 454], огромный штат прислужников, дополняемый в разных текстах новыми именами. Образ хозяина Лены более близок к реальным героям, окружен всеми земными благами, и что замеча-

тельно, слуги тоже люди: *Дүшэн дүрбэн харабсатайб, / Дүрбэн зуун хүлэһэништэйб* ‘44 стражника у меня, / 400 слуг у меня’ [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 138]. В шаманских текстах числа употребляются в роли своеобразного кода, внося символическое значение. Потому сакральные числа, употребляемые в призываниях, зачастую становятся частью маркированного символического пространства и употребляются как формульное выражение без изменений согласно эстетике фольклорного слова.

Тексты, записанные Ц.Ж. Жамцарано, изобилуют русскоязычной лексикой, обозначающей различные бытовые детали и свидетельствующей о тесных контактах с русскими (*магазин, базар, повозко, губерни, хүнээс* ‘купец’, *бахатиир* ‘богатырь’ (с параллельным использованием бурятского варианта *баатар*). Данные слова, несомненно, отсылают ко времени создания призывания. Сравнительный анализ текстов на одну и ту же тему дает возможность выделить среди песнопений архаические мифологические тексты и тексты более позднего происхождения, в которых герой воспевается как земной богатырь со всей реальной атрибутикой. Необходимо отметить, что в шаманских текстах естественно изображение потустороннего мира по разницу реальной картины жизни.

Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэн были в первую очередь воинами, в связи с чем они восславляются как борцы за свободу и богатыри, защитники родной земли. В призываниях описывается битва Ажарай Бухэ с казаками. Так, Ажарай Бухэ — участник первого столкновения казаков с ленскими бурятами в 40-х годах XVII в. По мнению Ф. Шперка и П.А. Словцова, события 1648 г. происходили близ Шаманского камня, т.е. у ленских скал — священного места ленско-кудинских бурят [Окладников, 1976, с. 162–164]. Битва Ажарай Бухэ с казаками описывается в двух планах: реальном и символическом.

Хашаа дээрэ ородтой тулахаддаа,

Бухарь шара номоё,

Бухюудан хүрсэрэн таталайт.

Когда у Качуга вы с русскими
бились,

Свой бухарский желтый лук
До предела натягивали.

[Балдаев, № 408 (422), л. 3–4]

В призываниях «черных всадников» основным героем выступает Ажарай Бухэ, Харамсай Мэргэн упоминается как верный друг. Последнему как духу родов абзай и шоно приносят жертвоприношения отдельно. «Призывание Харамсай Мэргэна» [Балдаев, № 2929 (5),

л. 56–62] содержит пересказ реального исторического события, касающегося последнего похода героев. Ажарай Бүхэ и Харамсай Мэргэн со своей дружиной совершали набеги на соседние Монголию и Маньчжурию, откуда пригоняли табуны. Исполнитель подробно и реально описал историю их неудачного похода: угон табуна, отдых, неожиданное нападение врага, битву, убийство героя войсками Сайн хана. Для текста характерны точные указания времени и места происходивших событий. Кроме того, он интересен воспроизведением реальных человеческих отношений, имевших место затруднений и конфликтов. В описании земных сражений герои обладают богатым арсеналом оружия, имеющего действенное значение, что, безусловно, подчеркивает их умение и силу как бойцов.

Искусные исполнители шаманских призываний уделяют особое внимание акустической структуре стиха. Экстремальный момент нападения врагов на спящих Ажирая и Харамсая певец описывает соответствующими экспрессивными глаголами, где четкая аллитерация еще более усиливает напряжение: *Ажарай Бүхэ / Анжаран бодожо... / Харамсай Мэргэн хүбүүн / Харайн бодожо* ‘Ажарай силач / Мгновенно подскочил... / Харамсай меткий муж, / Стремительно вскочил’. Игра аллитераций на «а» и «х» явно обусловлена собственными именами Ажарай и Харамсай.

*Ажарай Бүхэ
Анжаран бодожо,
Номо наадагаа барижа,
Хурдан шара номоёо
Губируулан табилай.
Харамсай Мэргэн хүбүүн
Харайн бодожо,
Хурса ядаяа барижа,
Хажуу бэээдээ тулан оролой.*

Ажарай силач,
Мгновенно подскочив,
Лук и колчан свои в руки взяв,
Быстрые желтые стрелы
Друг за другом пустил.
Харамсай меткий муж,
Стремительно вскочив,
Острое копье свое взяв,
Прижал к себе и бросился в бой.

[Балдаев, № 2929 (5), л. 59]

Исполнитель призывания шаман Степан Тугулов обладает даром сочетать элементы импровизации со стереотипными фольклорными формулами и клише. Обобщающие формульные выражения имеют завуалированную символическую нагрузку: *Зүүдэн бээтнай шархатажа, / Зүрхэн бээтнай намаржа* ‘Тело реальное ваше изранено, / Сердце ваше перестало биться’ [Балдаев, № 2929 (5), л. 60]. Перевод дан приблизительный, поскольку дословный перевод подобных фор-

мул в ряде случаев затруднителен. По всей вероятности, в данном контексте под *зүүдэн бэе* ‘телом сновиденья’ подразумеваются их реальные тела. Вполне возможно, что ‘тело сновидения’ — это брeнное / непостоянное / земное / проходящее тело.

По достоверным сведениям, Харамсай Мэргэн был убит у села Заплескино, Ажарай Бухэ — у села Полосково. Буряты племени эхирит похоронили их там же по шаманской традиции и возвели в пантеон божеств [Балдаев, № 214 (344а), л. 32]. Если в призываниях в сонм шаманских божеств входят герои с шаманской родословной, то в реальной жизни не упоминается о связи Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэна с шаманами. После смерти они были введены в списки святых именно как национальные герои.

Таким образом, в призываниях описываются достоверные биографии исторических персонажей Ажарай Бухэ и Харамсай Мэргэна. Как хозяин ленских просторов Ажарай Бухэ выступает духом, живущим жизнью, идентичной земной: дворцы, магазины, богатство. Создается впечатление, что «хозяин Лены» находится со своими потомками в едином сакральном локусе, где он как богатый покровитель помогает и поддерживает своих соплеменников. Символическое пространство «черных всадников», связанное с царством Эрлен хана, создает мифологическую историю героя. Миф-символ расшифровывается в контексте более древних образов.

В небесном пантеоне символика древнего божества Ажарай на-слаивается на образ реального героя, позднее возведенного в сонм божеств. Териоморфная атрибутика, скорее, была связана с древнейшим божеством и лишь затем соединилась в призываниях с поздним образом. Возможно, в ипостаси грозного воинственного божества Ажарай Бухэ восходит к древнейшему символу. Обрядовое мышление и миф-символ в самой традиционной действительности обусловили эстетические принципы построения подобных текстов, потому есть опасность, что прояснение фразы одновременно и искажает ее смысл. В разных вариантах возможны перекодировки традиционной символики по тем или иным причинам, также допускается неверная запись при повторных переписываниях.

Образы «черных всадников» в разных ипостасях меняют свое символическое значение. Во всех призываниях Ажарай Бухэ упоминается как единое божество с разными символическими атрибутами и с полисемантической функцией. Символическая кодировка строго аргументирована табуированностью имени героя.

Итак, символический образ «черных всадников» формулируется на стыке двух пространственных миров — мифологического (древнее божество Ажарай) и реального (исторический герой). Шишкинские наскальные рисунки, в которых отражено мироощущение древних байкальских кочевников, дополняют символический мир «черных всадников». Пространство песнопения — это «магическое пространство», где традиционный шаманский мир со своими собственными параметрами и тенденциями может рассматриваться как семантически насыщенный и потенциально неисчерпаемый символический код текстов.

3.4. Мифы-символы о божествах деторождения

В бурятском шаманизме особо выделяются божества деторождения, дарующие детей. Система магической охраны детей до определенного возраста в этнографии описана достаточно подробно. Обеспечение пищей и потомством было главной целью человечества во все времена, потому ритуалы и магические действия, связанные с продолжением человеческого рода и избавлением от бесплодия, являются актуальными и разнообразными и в бурятском шаманизме. Символические половые акты, проигрываемые в ритуальных призываниях, по ассоциативному восприятию мира должны оказать реальное воздействие, их сакральный смысл как бы проецируется на сферу повседневности.

В призываниях эротического плана преследуется цель концентрации сексуальной энергии по ассоциативным связям, поэтому все воспеваемые персонажи наделяются гипертрофированными сексуальными возможностями (Шара Тэхэ Манжилай, Нахурай, Самасхан и др.). Эротико-сексуальная символика, включающая сквернословия, фаллические атрибуты, бесчинное поведение, будучи в религиозном контексте лишённой аморализма, выполняет социальные функции продолжения рода и обеспечения фертильности женщин.

Некоторые персонажи, покровительствующие детям и оберегающие их, имеют развитую мифологическую историю. Среди них выделяются шаманы и шаманки, при жизни бывшие *найжи* ‘покровителями’ для определенных детей и после смерти почитаемые как *онгоны*.

В первую очередь почитаемыми покровительницами детей и детородной функции выступают девять дочерей Эсэгэ Малан тэнгри. По шаманской легенде, *хүгшүүд* ‘сивые девицы’ (в переводе С.П. Балдаева) спустились на гору Мундарга (Саяны). Возможно, эпитет «си-

вые/синие» связан с цветом неба (ученому никто не смог объяснить, почему их называли *хүгшүүды*). Старшие сестры — Халиндар, Ялбаргана, Халбаргана поселились на вершине Саянских гор. Средние сестры — Орболи, Оробор и Ехэ хатан выбрали место жительства на горе Яхадай улаан. Младшие три сестры — Бэлигтэ, Хэлдэр и Бэшэгтэ поселились на сопке Шортын хушуун на реке Китой [Балдаев, № 349/385 (430/385)].

Композиция призывания *Хүгшүүд* ‘Сивые девицы’ в записи С.П. Балдаева отличается цельностью и логичностью. Дочери Эсэгэ Малан тэнгри на земле встретились с молодым тунгусским охотником Хан Нахурай, сыном князя. События сакрального мифологического текста соединяются с историческими реалиями. В описании молодого князя особенно подчеркиваются его мужские данные:

*Үндэр хара малгайтай,
Үргэн хара шарайтай,
Хүбүүн бэшэ хүдэри,
Эрэ бэшэ эрдэни
Нахуурай тайжа.*

С высокой черной шапкой,
С широким смуглым лицом,
Не парень, а исполин,
Не мужчина, а сокровище,
Князь Нахурай.

[Балдаев, № 349/385 (430/385)]

В песнопениях Нахурай выступает как в реальной, так и в мифологической ипостаси. Как мифологический сверхгерой князь Нахурай мог оплодотворить бесчисленное множество женщин только взглядом и прикосновением. По преданиям, все девять сестер имели от него по семь-девять детей. В поэтическом варианте эротические коннотации явно усматриваются в эпизодах, где символический акт оплодотворения передается посредством аналитических конструкций со звукоподражательными корнями:

*Баймаган балд гэлсэжэ,
Басага асарха бололойт,
Һуумаган һүлд гэлсэжэ,
Хүбүү гаргаха бололойт.*

Общаясь с девушками стоя,
Зачали девочку,
Общаясь с ними сидя,
Зачали мальчика.

[Балдаев, № 349/385 (430/385)]

Его гиперэротизм подчеркивается в текстах, причем основное значение здесь опять-таки имеет не столько мотив коитуса, сколько тема производительности. Князь Нахурай из всех героев подобного цикла отличается тем, что может оплодотворять непорочным способом.

Если в данном варианте он описывается как благородный князь, то в некоторых призываниях он выступает в своей реальной ипостаси, где обозначается более приземленно ловеласом, в таком случае значение его имени *Нахурай* 'нахальный, навязчивый' поясняет его сущность. Угощая *онгона* Нахурай, приговаривают: «Ешь досыта, будь силен, как козел» [Балдаев, № 518 (252), л. 22]. Напомним, что образ козла, символизирующий в мировой мифологии плодovitость, весьма актуален в бурятских шаманских текстах.

Кроме девяти дочерей Эсэгэ Малан тэнгри, почитаемой покровительницей рожениц являлась Эрхэ Суйбэн/Субэн тайжа, дочь Буха нойона. В призываниях ее величают следующим образом: *Буха ноён баабайн / Ганса басаган, / Эрлэн Номо хаанай / Шандаган сагаан бэри, / Харжа Муя баатарай / Уран хайхан хатан*. 'Единственная дочь / Буха нойон отца, / Как заяц белая невестка / Эрлен Номо хана, / Прекрасная царица-жена / Харжа Муя богатыря' [Балдаев, № 262/352].

Из множества вариантов призываний об Эрхэ Субэн / Эрхэ Суйбэн для контекстного анализа мы рассмотрим варианты мифов и распространенный текст в записи С.П. Балдаева, чтобы при упоминании ее имени был понятен событийный ряд [Балдаев, № 262/352]. Сюжетная канва песнопения развивается так: к Эрхэ Суйбэн приезжали свататься сыновья западных *хатов*, сын хана Шарга нойона, иногда сам Шарга нойон, но она отказала всем. За ней ухаживал Сом Саган нойон, но Эрхэ Суйбэн тайжа и его не приняла, тогда он стал сватать ее за Харжа Муя батора, сына главы восточных *хатов* Эрлен Номо хана. Эрхэ Суйбэн тайжа дала согласие, и они условились, что Сом Саган нойон довезет ее до Олон (от *олом* 'брод') на правом берегу Ангары, где их будет ждать Харжа Муя батор. Он прибыл на место и ждал их девять дней. По дороге Сом Саган нойон овладел Эрхэ Суйбэн тайжа и довез ее с опозданием [Балдаев, № 262/352]. В дальнейшем Харжа Муя батор женился на Эрхэ Суйбэн тайжа, она умерла во время родов и была возведена в покровительницы рожениц: *Умай дээрэ / Урьха табихабэй түлөө, / Эхэйн дээрэ / Эндүү хэхэбэй түлөө* 'Чтобы на лоне / преград не было, / Чтобы матери / вреда не было' [Балдаев, № 164/332 (210/332)]. Таким образом, Эрхэ Суйбэн в качестве ушедшей из жизни во время родов призывается именно для беременных женщин во избежание повторения ее несчастной судьбы.

В обрядах, связанных с деторождением, особо востребован Шара Тэхэ Манжилай 'Желтый козел Манжилай' — божество с полисемантической функцией (отметим, что желтый цвет символизирует связь

со стихией огня и солнечного света). Козел Манжилай пребывает между небом и землей в качестве срединного бога, во многих текстах призывают его именно как Телеше шара бурхан 'Срединного желтого бога', способного существовать на земле и на небесах:

*Эрхы Шара Манжилай
Гажуугайнгаа ехэдэ
Хангал хоёр шаргыг
Хазааргүйгээр зайдалжа
Хаан тэнгэрийн үүдэндэ
Эршэгэнэжэ бууһан даа.*

Избалованный рыжий Манжилай,
Из большого каприза
Двух диких соловых
Без узды взнуздав,
К дверям небесного божества
Вихрем примчался.

[Общий фонд, № 2635]

Наиболее часто в призываниях он выступает как миритель супругов. Думается, функция козла в шаманской мифологии и осла в мировой мифологии идентичны. Осел — один из известных мифологических символов плодородия, связанный с солнечным началом. По мнению О.М. Фрейденберг, осел как божество плодородия из божества солнца-неба стал божеством производительных сил [Фрейденберг, 1978, с. 502]. Козел в шаманской мифологии выполняет совершенно идентичные функции. Манжилай считается божеством-покровителем чадородия и дарителем земного счастья.

Примечательно, что козел Манжилай в бурятских призываниях характеризуется и особой сексуальностью. В мифах и сказаниях народов мира осел имеет функцию спасителя. И как спаситель он имеет право вести распушенный образ жизни, несущий новые рождения и избавления от смерти в актах оплодотворения [Фрейденберг, 1978, с. 515]. Манжилай сожительствует как с земными женщинами, так и с небесными — девятью дочерьми небожителя Солбона, являющегося олицетворением утренней звезды. В шаманской мифологии козел нередко выступает как в животной, так и в человеческой ипостаси. Он красивый мужчина средних лет, могущий превращаться в козла. Входя в шамана, Манжилай блеет как козел [Поппе, № 771, л. 34]. Любимые развлечения рассматриваемого нами персонажа связаны именно с производительным началом и нацелены на его активизацию:

*Дээгүүр дээгүүр ябахата,
Дэмээ найхан дүүхээнүүд,
Тэбэрэлдээд абахата,
Налагай найхан дүүхээнүүд.*

Когда по небу ходишь,
Неимоверно красивые девушки,
Когда их обнимаешь,
Ласковые красивые девушки.

*Доогуур доогуур ябахада
Доһолмо тарган дүүхээнүүд,
Дараад дээрэн хэбтэхэдэ
Дэмээ зөөлэн дүүхээнүүд.*

Когда по земле ходишь,
Сотрясающие толстые девушки,
Когда на них возляжешь,
Неимоверно мягкие девушки.

[Балдаев, № 173 (339а)]

По сведениям В.А. Михайлова, карьера шамана начинается с послания от предка шамана, который затем уносит его душу на Небо для обучения. По дороге он задерживается у богов середины мира, у Техе Шара Мацкала, божества танца, плодородия и богатства, живущего с девятью дочерьми Солбона. Это специфические божества шаманов, и только шаманы приносят им жертвы. Душа молодого кандидата вступает в любовные связи с девятью супругами Техе [Элиаде, 2000в, с. 84]. Таким образом, мифы о шаманах, живущих с небесными и земными женщинами, связаны с божеством плодородия Манжилаем. Здесь также прослеживается особо распространенный в шаманских текстах мотив космически-природного акта оплодотворения.

Что примечательно, у современных баргузинских бурят до обряда посвящения в шаманы проводят обряд *манжилай*, призывая духа Манжилая для покровительства и защиты тех, кто имеет шаманские корни, но не является шаманом [Общий фонд, № 2647]. Возможно, данный обряд связан с мифом о том, что душа будущего шамана, отправляясь на небо, некоторое время пребывает у Телеша шара бурхана Манжилая [Михайлов В., 1996, с. 22]. Обряд проводят как божеству промежуточного этапа. В современных агинских обрядах его приывают как игрового молодого духа-онгона:

*Эрхынгээ ехэдэ
Эмниг хоёр шаргыг
Эмээлгүйгуур зайдалжа
Эзэн тэнгэрийн үүдэндэ
Эршэгэнэжэ бууһан даа.
Хатуу Шара Манжилай
Наана найхан дуулагты
Эрьен байжа буугты даа,
Андуугүйхэн хаража
Эндүүгүйхэн эрьегты.*

Из-за своей избалованности
Двух необъезженных соловых
Без седла оседлав,
К небесным дверям
Вихрем примчался.
Волевой рыжий Манжилай,
Послушайте внимательно,
Кружась спуститесь,
Безошибочно взгляните,
Без ущерба явитесь.

[Общий фонд, № 2635]

Думается, что все эти обряды связаны с архетипическими семантическими функциями Шара Тэхэ Манжилая.

Стоит обратить внимание на еще один факт: небеса в песнопениях упоминаются как девятислойные (*дээдэ юһэн гүрэм тэнгэри* ‘девять верхних глубоких небес’) [Поппе, № 771, л. 4]. И если в тюркской мифологии наблюдается четкое распределение высших небожителей по конкретным слоям неба, то в бурятской мифологии особо обозначено местонахождение божества Манжилая между мирами. Исходя из семантики эпитета *тэлээшэ* ‘середины держащийся’, можно предположить, что боги Середины Мира находятся не совсем на небесах, но и не на земле, что дает основание выделить еще пространство между-мирья. Это подтверждает тот факт, что в мифологии кудинских бурят выделяется мир воздушный или промежуточный между земным и небесным [Там же, л. 4].

В призываниях божеств, покровительствующих продолжению рода, где основным мотивом является коитус, выработан свой трафарет восхваления мужских и женских достоинств. Песнопения этого типа отличаются лирическим началом: восхищение видом небесных дев передается с помощью возвышенных эпитетов, а в земных женщинах скорее подчеркиваются их качества, необходимые для жизни на земле.

Эротические песнопения, воссоздающие различные картины коитуса, призваны служить для возбуждения страсти. Некоторые персонажи олицетворяют страсть, проявляя признаки женщин легкого поведения. Предполагалось, что женщины легкого поведения с тяжелой судьбой, обижаемые при жизни, в ином мире как духи будут мстить благополучной жизни матерей. Например, для рожениц исполнялся специальный обряд призывания духа *Аляа бэргэн* ‘Игровой невестки’, которая была при жизни великой шаманкой, не имела собственных детей, ее жестоко избивал муж. В тексте сексуальные возможности героини даны в натуралистических тонах в стиле гротеска:

<i>Уутайн шэнээн үтэгэндээ</i>	На вагину величиной с мешок
<i>Ургайн шэнээн озогой бэдэржэ,</i>	В поисках фаллоса величиной с шест
<i>Горхо зайжа ябалайш,</i>	Вдоль реки проходила,
<i>Гол шэниэлжэ ошолойш,</i>	Всю долину обходила,
<i>Хүбүү харахадаа,</i>	Увидев парня,
<i>Хүрэнхэтэйдэн аһалдалайш,</i>	К «достоинству» его устремлялась,
<i>Дубуун дээрэ дабиралдалайш,</i>	На сопках ты с ним «общалась»,
<i>Огтом соон охолдолойш.</i>	В низине с ним соединялась.

[Балдаев, № 301/355а, л. 157–158, перевод приблизительный]

Характерная особенность призываний Самасхан, неверной жены пастуха Солбон тэнгри Добёдоя, заключается в концентрации внима-

ния на ее сексуальной энергии без акцентирования внимания на моральной стороне, хотя следует отметить, что в подобных песнопениях присутствует доля иронии и неодобрения. Но в любом случае прослеживается положительное отношение к здоровому половому влечению, и в шаманских призываниях основное значение имеет функция деторождения и продолжения рода. Также необходимо напомнить, что в таких призываниях, как *Нугайн изиинууд* 'Луговые женщины' — закодированное обозначение трех женщин (Мэнгул изии, Тангана изии, Тохи изии) [Балдаев, № 518 (252), л. 19] в качестве покровительниц счастья и деторождения, — трудно выявить семантику образа, не соотнеся со всеми сопутствующими преданиями и легендами реального и мифологического характера.

В песнопениях и мифах жены *тэнгри*, *хатов/нойонов*, *заянов* обозначаются трафаретно с синонимичными именами, но в основном женские персонажи, коннотативно дублируя функции мужей, активной роли не играют. Наиболее интересным случаем, изредка встречающимся в шаманских призываниях, представляется андрогинная сущность персонажа. Тогда два образа оказываются слиты воедино настолько тесно, что указываются одновременно его мужские и женские достоинства, что например, имеет место в призывании *онгона* чадородия Эргил Буга нойону Тунхээ галзуу (Тунхэй Мандахаеву).

Согласно шаманской легенде, он родился от семилетней непорочной девочки, проглотившей градинку: *Мүндэрөөр бууһан, / Мээлэгээр тараһан* 'От градинки родившийся, / через (девицу) Мээлз' [Балдаев, № 382/267 (311/267)]. Явившись на землю по желанию *заянов*, Эргил Буга с десяти лет считался великим шаманом. Его призывают и при обряде посвящения в шаманы как первого шамана, совершившего этот обряд [Хангалов, 2004, с. 312, 118]. Также его почитают как покровителя чадородия (у кудинцев) и вешают в виде *онгона* над постелью супругов [Хангалов, 2004, с. 283]. Наконец, третья ипостась Эргил Буга нойона Тунхэй Мандахаева — покровитель охоты. В призываниях его кодируют как *Һолонгото үбгэн* 'Старец с колонком' за то, что он носил шкурку колонка как тотем своего рода. После его смерти его дети установили *онгон Һолонгото үбгэн* и произвели его в ранг покровителя охоты и чадородия (см. об этом в гл. 2, разд. «Символы-онгоны»). Этот *онгон* изготавливается из шкурки колонка, на грудь прикрепляют фигурку человека, сделанную из железа или жести.

В биографии Эргил Буга реальные факты смешиваются с вымышленными, что характерно для многих призываний. Он прибыл из

Монголии, из местности Шингэл Шибээ, поселился с женой в Кудинской долине и, прожив 300 лет, оплодотворил 300 женщин (при этом особо отмечаются легкомысленные женщины Кудинской долины) [Балдаев, № 218 (338)].

*Охолдохо бүри
хүбүү заяагты,
Тэбэрилдэхэ бүри
басага заяагты!
Ургайн шэнээн озогойтой,
Уутайн шэнээн үтэгэтэй бурхан!*

При каждом воссоединении
сыновей даруйте,
При каждом объятии
дочерей даруйте!
С фаллосом величиной с шест-ургу,
С вагиной величиной с мешок
божество!

[Балдаев, № 382/267 (311/267)]

Божества-андрогины представлены почти во всех мифологиях. Так, боги растительности, известные всем средиземноморским и сопредельным культурам, были андрогинами, равно как и богини космического плодородия, почитавшиеся под родовым именем Великой Матери. Двойственность божества символизирует «цельность», абсолютную сущность [Элиаде, 1998, с. 320]. Думается, в данном варианте божеству на краткий момент придается архетипическая способность воплотить в себе одновременно мужское и женское начала для высшей концентрации сил.

М.Н. Хангалов в работе «Женская община и шаманизм» рассматривает следы матриархата в эпосе и шаманизме. Религиозные обряды сатинским бурханам (Са-сагатам) свидетельствуют о существовании женской общины во главе с женщиной-прародительницей. Сатинские бурханы состоят из группы божеств, во главе которых находится богиня Бижени-Ганзу-бурхан [Хангалов, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 729, л. 4–7]. В якутских фольклорных текстах божества Айыы, судя по эпитетам, имея отношение к женскому началу, иногда могут выступать двуполовыми существами. Таким образом, в тюрко-монгольской мифологии андрогинность божественных духов, по нашему мнению, символизирует связь с материнским началом, тем более когда это касается божеств чадородия.

В обряде «Суд старух», проводимом для бездетных семей, перечисляются основные божества, сохраняющие и умножающие человеческий род: Манзан Гурмэ бабушка и Эхэ Юрэн как общие божества творения вселенной и людей, Сахядай нойон и Санхали хатан как покровители семейного очага, затем дочь Буха нойона Эрхэ Субэн как

чадоподательница и завершают этот список бабушки местных урочищ, поэтично называемые *Нютагай ехэ һамгад*, / *Далайн ехэ төөдэйнүүд* 'Великие женщины местности, / Великие бабушки морей/озер'. Просьба о даровании мужской силы и женской любви завершается дарами для исполнения желаний.

В данном обряде символическое значение имеют и невербальные компоненты. На обряде присутствуют муж, жена и семь ближайших родственниц-старух. По мнению Т.Д. Скрынниковой, обряд посвящался Земле как порождающему началу. В нем, как правило, участвовали бездетные супруги и именно семь старух [Скрынникова, 2000, с. 291]. Символичны и блюда, предназначенные супругам после обряда: жене полагается тазовая кость, чтобы выносить ребенка и иметь широкий таз, как у бабушки Манзан Гурмэ, а мужу предлагают шулята со словами: «Кушай шулята, будь, как баран и козел, похотливым» [Балдаев, № 347/385 (428/385), л. 6]. В этом обряде присутствуют элементы комической импровизации на сексуальные темы (бить трусами супруга и т.д.). Таким образом, эротическая тема в шаманских обрядах имеет и зримые воплощения — вербальный материал дополняется игровыми действиями (см. о Хусай зарине в гл. 2, разд. «Символы-онгоны»).

Божества-покровители детородных функций имеют сложные символические формы, множество контрастов. Действительно, в шаманских песнопениях наблюдается факт: чем сложнее ритуал (много символов, сложные формы), тем более частной, локальной и социально структурированной предстает его миссия; чем ритуал проще (мало символов, простые формы), тем более универсальна его функция [Тэрнер, 1983, с. 39].

Итак, сексуально-эротическая тематика должна иметь магическую результативность воздействия для воспроизведения рода. Покровители чадородия обязательно отличаются особыми мужскими достоинствами, женскими чарами, символизирующими сексуальную мощь, энергию, как первую жизненную необходимость. Семантика и символика фольклорной эротики тесно связана с ее прагматикой.

В шаманских песнопениях из числовой символики мы особо выделяем числа «восемь» и «девять», маркирующие солнечно-лунные начала, а также числа «девяносто девять», «девять», имеющие положительные коннотации (девяносто девять *тэнгри*, девять спустившихся *хатов*, девять *хугиуудов*, девять посвящений, девять ритуальных подношений). Также особо востребовано число «тринадцать» как «сим-

вол устойчивости бытия» (Урбанаева), маркирующее этапы творения (тринадцать старух, тринадцать птенцов, тринадцать яиц).

Основные символы шаманского художественного мира имеют различные интерпретации, зависящие от конкретной ситуации. Шаманские песнопения с их неисчерпаемым смыслом, с трудом поддающиеся расшифровке, являются достоянием этнологии. По мнению структуралистов, их утраченный смысл можно восстановить посредством структуральных операций ума. При рассмотрении поэтики данных текстов с позиций герменевтики и структурного анализа, возможно, откроются новые горизонты исследований.

Вариативность мифов создает и обуславливает многозначность сакральных символов в ритуальных текстах. В зависимости от варианта мифа в рамках ареала и времени его записи меняется символика персонажей. Следует, однако, иметь в виду, что отмечаемые различия, всевозможные модификации, как правило, затрагивают поверхностные уровни текста, в то время как глубинные, содержательные схемы мифов-символов отличаются устойчивостью и единообразием.

В заключение следует отметить, что в мифах и шаманских преданиях персонажи во многом отождествлены и имеют единые мотивы действий, например, образы Ажарай Бухэ и Эдирхэна Алхансаева как мифологических героев, сверхгероев, связанных с богами, в мифологической части зачастую сливаются, хотя у них совершенно разные функции.

Призывания как особый жанр шаманских текстов отличаются необыкновенной энергией и конкретностью. Язык шаманских текстов специфический — формульный, сакральный, его понимание предполагает владение известным мифологическим кодом. Формульности функционирования шаманских текстов соответствует установка на иносказание, символичность и условность, отсюда значение текста раскрывается только в широком семантическом контексте, где ведущую роль играют обрядово-ритуальные действия и мифологический фон. На методологическом уровне это положение обосновывает необходимость семантического анализа шаманских песнопений как феномена, мотивируемого на уровне традиции.

Символическое поле обрядовых текстов в целом в первую очередь связано с культом предков, с тесно примыкающими представлениями о жизни и смерти. Поле хозяйственных, детородных, игровых символов в песнопениях имеет также свою атрибутику. По нашим наблюдениям, в шаманских песнопениях миф, как правило, становится сис-

тематизированным, где идентичны образы с одинаковым поэтическим значением.

Процесс символизации персонажей шаманского пантеона (небесного и земного происхождения) усиливает их концептуальную форму, представляя не как конкретных героев, а как сверхгероев. Например, образ «черного всадника», контаминируя с мифами-символами, проецируется на реальность посредством религиозной символики. Он становится объектом поклонения, имя его священо, его боятся как силы, влияющей и на повседневные события, и на решающие моменты жизни.

Шаманские песнопения в основном состоят из набора формул, состоящих из определенных тем. Рассмотренный нами материал свидетельствует о том, что в формульных выражениях и именах скрыты мифы-символы, где миф выступает как цельная замкнутая символическая система, расшифровываемая при контекстуальном, интертекстуальном анализе с сопутствующими ему мифами и преданиями.

Глава 4

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА ШАМАНСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ О ДУХАХ-ЗАЯНАХ

В данной главе мы акцентируем внимание на структурных особенностях заянских песнопений как наиболее композиционно и сюжетно выстроенных текстов позднего периода.

Исследователями исторической поэтики доказана значительная роль мифологии в оформлении сюжетов и мотивов. Сюжет в шаманских песнопениях с позиции исторической поэтики мы определяем как мифологический и фольклорный. По мнению О.М. Фрейденберг, сюжет имел стадию долитературную и даже дословесную, и основной закон мифологического (сюжет, созданный мифотворческим мышлением) и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что герой делает только то, что семантически сам означает. Сюжет не имеет логической последовательности и является системой многостадийно оформленных тождеств материального, социального и действительного характера. Особо подчеркивается, что архаический сюжет «анти-причинно-следственный» [Фрейденберг, 1936, с. 247–249].

Исторически первичный тип сюжета, который называют линейным (Ю.М. Лотман), кумулятивным (В.Я. Пропп, Н.Д. Тамарченко), «строится на „нанизывании“, на пространственном сближении-присоединении структурно-самостоятельных единиц» [Бройтман, 2001, с. 69]. Циклический сюжет сохраняет элементы сюжета кумулятивного. Архетипической сюжетной схемой является циклический сюжет, в основе которого лежит универсальная мифологическая модель с ее исчерпывающей процессуальной (циклической) полнотой [Бройтман, 2001, с. 76]. В мифологических текстах без сюжетной канвы, повторяясь и редуцируясь, развиваются вневременные события.

Также для нашего исследования существенное значение имеет мнение С.Ю. Неклюдова о том, что отдельные мифологические представ-

ления и верования могут отразиться или быть закреплены в ритуально-магической практике, но их существование самих по себе вообще не подразумевает синтагматических связей между ними: по природе своей они дискретны, лишены фабульных сцеплений и в этом плане координируют не с сюжетом, а с мотивом. Сюда относится единство семантических оппозиций при противоположной направленности сюжетного движения между их членами, тождество структурной организации, сходство в наборе метафор и символов при включении их в разные функционально-семантические поля [Неклюдов, 1995, с. 73].

Итак, из множества разноречивых определений сюжета мы остаемся на точке зрения, что сюжет в заянских песнопениях кумулятивный, предполагающий сочинительское присоединение, нанизывание событий. В движении сюжета шаманских песнопений антикаузальность событий подчеркивают универсальные во всех текстах вставные слова *тиибэл хадаа*, *хойтонь* 'после этого, далее', указывающие на смену событий. Думается, что это элемент кумулятивного сюжета, где освоено только пространство, понимаемое как ряд, а время и движение еще не освоено [Бройтман, 2001, с. 70]. Основным вектором сюжета в шаманских песнопениях является вертикаль, но не менее значимы векторы горизонтального движения. На наш взгляд, в вертикальном движении прослеживаются и элементы циклического сюжета, который символизирует круговорот жизни и сакральный центр мира, исключающий необратимость свершающихся вокруг него ритуально-мифологических действий [Тюпа, 2001, с. 44]. В заянских песнопениях ряд последовательных действий разворачивается как циклическое возвращение хоринских, улейских девиц, где наблюдается сюжетное движение с повторяемостью во времени.

Также мы находим, что для шаманских песнопений характерно то, что «по закону семантического тождества при различии форм событием в сюжете был переход через топологическую границу отдельных форм» [Бройтман, 2001, с. 62].

Песнопение наиболее соответствует традиционным канонам устных поэтических текстов, где «традиция существует как известный набор композиционных и сюжетных схем, как система сцепления образов, как устойчивое символическое значение отдельных действий и предметов» [Путилов, 1980, с. 166]. По нашему мнению, функция символа тесно связана с сюжетно-композиционной функцией, так как символ координирует движение сюжета в символическом пространстве песнопений.

Появление множества заянских песнопений относится к более позднему периоду и связано, по мнению С.П. Балдаева, с образованием группы новых божеств — *заянов* и *заянок* (условно начало XIX в.). Первыми *заянами* являются хоринские две девушки Бутай буумал и Бушхай галзуу, жившие, как считает С.П. Балдаев, примерно в 1800-х гг. Песнопения, посвященные двум девицам, распространились по всем улусам, и в дальнейшем их стали называть старыми *заянами*, а вновь появившихся — новыми *заянами*. *Заяны* ниже *нойонов* по рангу в шаманской иерархической системе, их еще называли *зайбарид*, от глагола *зайха* ‘бродить’, т.е. ‘бродячие божества’ [Балдаев, № 214 (344а), л. 24].

Пантеон *заянов* и *заянок* неимоверно разросся только в конце XIX — начале XX в. Ц.Ж. Жамцарано отмечает в дневниках 1903–1907 гг., что *заяны* — наитики, нервнобо́льные на почве суеверий только появляются. Известна даже версия, что *заяны* объявляют себя духами японцев, пришедших вслед за русскими [Жамцарано, 2001, с. 197]. Многих шаманов после смерти записывали в *заяны*, увеличивая число новых духов (Шуумар заяан, Хамбын заяан, Самбаартай заяан и др.). Например, в истории *Самбаартай заяан* ‘*Заянки с самоваром*’ описывается распространенная шаманская биография: три дочери Хэрмэшэ нойона (Удмайхан, Доброхон и Тарайхан), происходившие от халхаских шаманов, были подвержены шаманской болезни. Они ходили и камлали, потом умерли. Назвали же их *заянками* с самоваром, поскольку при жертвоприношении им обязательно ставят самовар, угощают чаем, сахаром, папиросами [Балдаев, № 1 (93), л. 9]. Учитывая, что в их биографии нет ничего примечательного, можно заключить, что именование их *Самбаартай заяан* непосредственно связано с особенностями обряда жертвоприношения.

На общие заянские песнопения, связанные с мотивом возвращения духов-*заянов* в этот мир, наслаиваются тексты, связанные с мотивом найгурского движения, в основе которых лежат реальные события — эпидемия тифа или черной оспы. В песнопениях на мотив заянских хождений историческим фоном «наложились» мотивы распространения ламаизма и борьбы шаманов с «желтой верой». Следует отметить, что мотив борьбы с ламаизмом характерен для многих заянских песнопений. В этих призываниях подлинные исторические события «уложены» в мифологическую структуру, которая определена самой многовековой устной шаманской традицией. Отражение действительных форм жизни в шаманских текстах имеет эндогенный характер, где

«всякая мифология представляет собой некую замкнутую символическую систему» [Мелетинский, 2000, с. 171].

Универсальное для архаической культуры представление о характере смерти, определяющей дальнейшую судьбу человека, является основным мотивом заянских песнопений. Умершие не своей смертью переходят в разряд демонических существ. Поэтому мифологическая парадигма определяет необходимость поклонения данным духам как пострадавшим за веру, но более всего для того, чтобы умиловить дух безвременно погибших не по своей вине. К разряду *заянов* эти личности причисляются как духи, возвращающиеся на землю с целью возмездия, как бы за своей долей, которую должны получить после смерти. И поэтому песнопения исполняются как от имени *заянов*, мифологических персонажей, так и от имени основного героя-шамана. В целом, основными персонажами заянских песнопений являются духи двух категорий: духи знаменитых шаманов и духи самоубийц, убиенных или замученных до смерти.

Особо хотелось бы отметить присущее именно заянским песнопениям сочетание мифологического материала, соответствующего требованиям ритуальной процедуры, и поэтического контекста, подчиненного законам поэтического сознания. Если в других призываниях священным объектам молятся, их умоляют, боятся, умиротворяют с помощью периодических обрядов, то в данном варианте особое значение приобретает ритуальное шествие, посвященное чествуемым *заянам*. Как постоянно рассказываемое в поэтическом тексте становится формулой, так сопровождающие найгурское шествие жесты и действия, имеющие практическую направленность, в песнопениях приобретают символическое значение, усиливая эмоциональное воздействие.

Самым первым и известным из найгурских или заянских песнопений является текст «Хоринские две заянки», варианты которого существуют почти у всех племенных групп бурят с разными дополнениями. Только С.П. Балдаевым записано 12 вариантов этой «знаменательной поэмы, жемчужины шаманской поэзии», которая, пройдя как *найгур* по всем районам Бурятии, усовершенствовалась и превратилась в столь цельное произведение [Балдаев, № 193 (323), л. 69]. «Не затрагивая поэтической структуры и особенности языка», историю и содержание текстов о хоринских *заянках* более подробно раскрыл Т.М. Михайлов в статье «Найгурские песнопения о хоринских двух заянах». Автор полагает, что «в данном случае имеем дело

с устными произведениями, в которых реальность событий, имевших место в недалеком прошлом, сплелась с мифом» [Михайлов Т., 1980б, с. 144].

Хоринских *заянок* позже стали призывать как *онгонов*, существуют варианты призываний под названием *Хугшэн заяанай хаялга* 'Подношение старым заянкам'. Тексты о хоринских двух *заянках* относятся к первым вариантам заянских песнопений 1840-х годов. Наибольший расцвет жанра заянских песнопений отмечается в конце XIX — начале XX в. В заянских песнопениях позднего периода хоринских девиц называют старыми *заянками*: *Хуһан модо тулан байжа / Хуушан заяа дурдан байяа, / Шэнэнхэн модо тулан байжа / Шэнэ заяа дурданабди* 'За березовое дерево придерживаясь, / Старых *заянов* будем призывать, / За лиственничное дерево придерживаясь, / Новых *заянов* призываем' [Балдаев, № 263 (352), л. 2].

По сведениям С.П. Балдаева, начало заянских песнопений связано с болезнью двух сестер-сирот в улусе Хорьхэ (Хөөрхэ), заразившихся во время эпидемии. Они убегали из дому, ходили по улусу, камлали и призывали матерей. Обе они умерли, похоронили их по чину посвященных шаманок в лесу. Камлание девушек поддерживали молодые люди [Балдаев, № 193 (323), л. 67]. Мы рассматриваем наиболее распространенный, полный и красочный вариант призывания, записанный С.П. Балдаевым.

Вступительная часть песнопения о хоринских двух *заянах* содержит родословную хоринских девиц с отцовской и материнской стороны. В эту часть вставлены традиционные формулы из призываний западных пятидесяти пяти *тэнгри*, восточных сорока четырех *тэнгри* и кузнечных божеств. В призываниях небожителей текст статичный, событийный план почти исключается, и в данном призывании известные характеристики божеств дополняются функциями небесных светил, принимающих участие в жизни героев.

Мифологический фон бытия подчеркивается связью рода человеческого с небесными божествами. Восточные *тэнгри* как охранители определенного рода обозначены символом *тулга* 'опора'. *Долоон дошхон* 'семь неистовых' и *долоон галзуу* 'семь бешеных' употребляются в качестве синонимов табуированных имен восточных небожителей. Заместительная лексика в шаманских текстах представляет собой устойчивую систему не только для скрытия реальных имен, но зачастую в поэтических формулах кодируют семантику определенных имен:

*Дотор газар ороходоо
Долоон доихон тулгамнай,
Газаада газар ороходоо,
Галзуу долоон тулгамнай.*

Когда вступаем во внутренние миры,
Семеро неистовых — опора наша,
Когда вступаем во внешний мир,
Семеро бешеных — опора наша.

[Балдаев, № 193 (323), 147/323, л. 73]

[Там же, л. 89, пер. С.П. Балдаева]

Мифологическая семантика, соединяясь с собственно обрядовой, получает символическое выражение в формульных высказываниях. По мнению А.Ф. Лосева, символический метод мышления, т.е. указующий на сокровенную Тайну, которая, однако, пронизывает все явное, соответствует шаманским текстам [Лосев, 1993, с. 105]. Думается, что смысловая парадигма многих формульных выражений, имея закодированное значение, образуется не словами, а образами, имеющими символическую семантику.

Достаточно широкий спектр форм образной символики и словесной иносказательности подчеркивает сакральный характер текста. Например, страдания и смерть девушек в поэме связаны с линией мачехи. Рассказ о страданиях девиц в этой жизни начинается с иносказательной философской сентенции: *Хоёр хултэй хохимойдо / Хойто эхэ бү үзэгдэг* 'В роду человеческом (досл.: Среди двуногих существ) / Пусть мачеха не встречается' [Балдаев, № 193 (323), 147/323, л. 74], звуковое строение которой наделено символической силой и как бы призвано привести в действие данное заклинание.

В песнопении мотив борьбы с «желтой верой» развернут в пределах реального и потустороннего мира. Девицы замучены до смерти мачехой, придерживающейся новой веры и не почитающей их шаманские корни. В развитии сюжета определяющую роль играют значимые образы-символы, охватывающие многие уровни структуры текста. В описании обид и страданий сирот особо отмечается, как мачеха под порогом топчет *толи* 'зеркала' девушек, полученные от матери-шаманки. Осквернено сакральное шаманское зеркало, дарованное самими небесными небожителями:

*Боржи мүнгэн толиием
Богоһо дороо зоолой,
Буруу ёрын эзии
Орон гаран алхалай!*

Чеканное серебряное мое зеркало
Под порогом закопала [она],
Злая мачеха, входя и выходя,
Перешагивала через него!

[Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 1, л. 29–32]

Один из значимых в шаманизме образов-символов — *толи* ‘зеркало’, имея собственно сакральное значение, в тексте выполняет заданную ему программу. Большие *толи* олицетворяют душу божества, шаманскую силу, данную от небесных предков (*нара наран гарбалһаа*). К солярному культу относится символическое изображение солнца и луны на «солнечных» шаманских дисках. Также считается, что зеркало помогает шаману видеть иной мир. «Некоторые монгольские шаманы видят в зеркале „белого коня шаманов“» [Элиаде, 2000в, с. 153]. Архаичность и универсальность символа *толи* подтверждается использованием зеркала в японских древних обрядах. Зеркало с пятью колокольчиками — аксессуар фигурок ханива, изображающих шаманок, по-видимому, восходит к инструментарию тунгусских шаманов Северной Маньчжурии. В зеркале сибирский шаман мог видеть душу умершего, в древней Японии оно тоже использовалось как вместилище божества [Ермакова, 1995, с. 21]. Таким образом, скрытая семантика *толи* играет определенную роль в развитии сюжета.

Специфика пространства и времени в фольклоре тесно связана с сюжетом, в его развитии приобретает символическое значение обряд перехода в иной мир. Эпизод о безысходных страданиях девушек в этой жизни сменяется событиями в состоянии между двумя мирами. Тела девушек, выброшенные без ритуального очищения, оказались в промежуточном положении, и страдания их продолжались до тех пор, пока их дядя не провел обряд:

*Абарагша абагамни
Арай оройтон ерээжэ,
Аршаан уһаар угаажэ,
Арюун арсаар утажэ,
Ара бэеымни алталалай,
Эбэр бэеымни мүнгэлэлэй,
Ээм тобишым тобишолжэ,
Арбагар хээтэй палаадаар
Арбан үдэр һэбилэлэй.*

Спасаящий дядя мой,
С опозданием явившись,
В аршане вымыл,
Обкурил священным можжевельником,
Озолотил мне спину,
Украсил серебром мою грудь.
Застегнул мои пуговицы,
Платком с крупными узорами
Десять дней обмахивал.

[Балдаев, № 193 (323), 147/323, л. 76]

Символическое значение для переходного обряда имеют мероприятия, относящиеся к «отторжению» от мира живых. Общепринятые очистительные обряды, состоящие из омовения и окуливания, совмещаются с такими оригинальными методами, как покрывание тела золотом и серебром, семантически связанными с обрядом увеко-

вечивания. Все действия в обряде символичны, например, такой элемент обряда, как обмахивание платком, становится обязательным атрибутом хождений *найгуришинов*, упоминаемых в песнопениях как сакральное действие.

Исходя из того что в заянских песнопениях мифологический, «антипричинно-следственный сюжет» (Фрейденберг) имеет характер метафизической категории вне времени и пространства, можно сказать, что символическое пространство шаманского текста предполагает трансцендентное состояние как естественное. Пространство как элемент поэтики в фольклоре «знает только эмпирическое пространство, т.е. то пространство, которое в момент действия окружает героя, только это пространство и существует» [Пропп, 1986, с. 91–92].

Герой в символическом пространстве свободно меняет свой статус. Элементом сюжетного движения становится переход героини в иной статус, т.е. переход в иное пространство. Приобретение нового статуса в шаманских текстах не всегда связано с изменением внешнего облика, многие герои и в ином мире сохраняют свой человеческий облик, о чем мы говорили в предыдущем разделе. В данном варианте персонажи после шаманского освящения, вознесясь на небеса, превращаются в звезды:

*Тэнгэридэ дэгдэжэ,
Тэрмэ одон боложо,
Толотожо тодорлойб.*

На небо поднявшись,
В яркую звезду превратившись,
Светилась-озарялась я.

[Балдаев, № 193 (323), 147/323, л. 77]

Ирреальный план бытия духов начинается с развернутой картины небесного ночного свода, поисков матери на небесах. Только в данном тексте наиболее широко представлена их жизнь на небесах: *Одон мэшэн хоёртой / Ялалзажа наадалайб, / Огторгойн гальтинаар / Урилдажа наадалайб*. ‘Со звездами и созвездиями, / Сверкая, играла я, / С небесным ветром / Соревнуясь, играла я’ [Там же, л. 74]. По нашим наблюдениям, иной мир в песнопениях чаще располагается на восточной/левой стороне, у ледовитого моря, и лишь в песнопениях более позднего происхождения вводится астральный мотив. Небесный свод кодируется как пространство не только шаманских небожителей, но и вновь явившегося буддийского божества.

В песнопении особо развернут мотив противоборства с новой религией. События жизни продолжаются в ином мире, где девушки

встречаются с ламаистскими божествами, поклоняются им и доказывают свою невиновность перед ними. Символы перевоплощений на разных этапах их действий неоднозначны. Можно предположить, что они возвращаются на землю в облике духов, чтобы провести *найгур*. А в каком виде они предстают, проясняется в другом контексте. В подношении старым *заянкам* хоринских двух девиц призывают замещающими символами, характеризующими их свойства при явлении в этот мир:

*Хүрэн торгон хүрэгтэн,
Хүн тангил бээтэн,
Улаан торгон умайтан,
Уран тангил бээтэн...*

С толпой людей в темных шелках,
С человеческим нежным обликом,
С красной шелковой *умай*,
С прекрасными нежными телами...

[Балдаев, № 218/338 (311/267), л. 40]

Умай в данном контексте, возможно, символизирует их оберегающее женское/материнское начало и дающее, творящее начало. Амбивалентность красного цвета в шаманских текстах наблюдается в связи с ритуальными запретами на участие женщин в обрядах, о чем мы упоминали выше. Но в данном контексте красный цвет, не неся отрицательной нагрузки, указывает именно на женственную линию духов. Думается, прилагательное «шелковый» вполне может быть эпитетом, поэтическим приемом украшения.

В песнопении подробно описываются путешествия девушек с толпой *найгуршинов* на этой земле: как они обошли разные регионы с найгурским движением, как их изгнали ламы из Баргузинской долины, как они остановились на Алари. Борьба с ламаизмом продолжается и по возвращении на землю, их соревнование в волшебных способностях доказывает преимущество шаманской силы. Хождение *найгуршинов*, по всей видимости, может иметь разные символические и мифологические толкования. С одной стороны, его можно объяснить фактором движения, в шаманской традиции имеющего значение собирания толпы для чествования духа. С другой стороны, хождение читается как приход чествуемого духа для демонстрации своей силы и мощи. В любом контексте ритуальное моделирование сакрального акта пришествия духов воспринимается как сверхъестественное событие.

Обязательные действия при шествиях (пение, моление, махание платком, кнутом и резание себя ножом) в заянских призываниях по-

вторяются как необходимый ритуал, имеющий символическое значение. Бубен и колокольчик применяются для поддержания нужного ритма во время экстатических хождений. Махание платком, скорее, связано с символом очищения, с сакральным пространством вокруг движущейся толпы. *Минааши* ('кнутодержателями') были руководители этого действия, потому кнут в шествии символизирует верховную власть, высшую силу, данную им как бы с неба. Но *минааши* не были шаманами, они выбирались руководителями во время шествий *найгуришинов* 'качающихся' и *бөөлөөшинов* 'шаманящих'. В сибирском и среднеазиатском шаманизме кнут/плетка как один из ритуальных предметов также имел функцию устрашения/удаления злых духов. Кнут как необходимая практическая вещь, неизменный атрибут скотовода, всадника, приобретая в ритуале символическое значение, становится священным предметом.

В призывании в композиционном плане равномерно распределены события ухода в мир иной, картина жизни на небесах, возвращение на землю в виде духов и устойчивый эпилог — перечисление подносимых даров, где имплицитно подразумевается просьба оставить мир людей, став охранителями рода: *Дээрэтнай бурхадабди, / Дэрэдэтнай хахюуһанбди* 'Сверху боги, мы ваши, / У изголовья хранители, мы ваши' [Балдаев, № 193 (323), 147/323, л. 86].

К заянским песнопениям относятся тексты, посвященные «улейским многочисленным девушкам». Призывание «улейских многочисленных девушек» проводится как обряд жертвоприношения *заянкам*. Если многие призывания появились во время *найгура* в связи с эпидемией и в призывании проходит мотив шествия *найгуришинов* в реальном пространстве, то данное песнопение композиционно построено по-иному: основным событием является мистическое появление в этом мире сонмища духов девиц для пополнения своих рядов. Реальная история девушек не связана с эпидемией, потому в подобных текстах основное событие — это мотив возвращения.

Жестокое обращение мужей с женами служит одним из распространенных мотивов в бурятских призываниях. В сознании народа подобные факты становятся предметом особого внимания, маркируемые как этически неблагоприятные. После смерти таких жен их причисляют к сонму святых *заянок* как безвинно пострадавших. Жизненный прототип на почве шаманской мифологии обрастает совершенно новыми подробностями и функционирует в рамках трафарета мифов о *заянках*, отличительной чертой которых является мотив мщения за

свою насильственную смерть. Так, варианты песнопений об «улейских многочисленных», записанные Ц.Ж. Жамцарано, имеют логически оформленную сюжетную канву.

Внутренние закономерности построения текста, структура и композиционная организация заянских песнопений отличаются наиболее развитой формой как тексты более позднего периода. Композиционное построение песнопений *Улээгэй олон заяанууд* 'Улейские многочисленные заянки' и *Улээгэй заяанай баһа нэгэ дурдалга* 'Еще одно призывание улейских заянок' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 103–123, записано Ц.Ж. Жамцарано] совпадает частично: первый текст полный, со всеми повторами событий, второй текст представляет его сокращенный вариант.

Известный знаток бурятского шаманизма И.А. Манжигеев приводит реальную историю жизни главной героини улейских песнопений: дочь Буржухая дуухэй (*дуухэй* в переводе означает 'девушка', в поэтическом тексте представлено как имя собственное), выданная замуж, заболела «шаманской» болезнью и пыталась убежать от мужа, за что на нее надели колодки и жестоко избивали. Вырвавшись из колодок, преследуемая, она вернулась домой. Добравшись до дома во время свадьбы брата, она повесилась, чтобы не возвращаться к мужу. С ней одновременно повесились семнадцать девушек с несчастной судьбой [Манжигеев, 1978, с. 3].

Вставной мотив любовной интриги, не имеющий места в исторической действительности (с другой стороны, устойчивое повторение любовного мотива во всех вариантах записей предполагает возможность подобного факта), в песнопении имеет разные варианты. В полном варианте любовная интрига не развернута, только намечена, короткое описание событий на свадьбе резко заменяется темой загробной жизни, а в кратком тексте мотив любовной интриги расписан почти в лирических тонах. Как известно, большое значение при устном изложении текста имеет творческий дар рассказчика. Как композиционная стройность, красочность, метафоричность, так и архаичность лексики и синтаксиса, тяжеловесность и громоздкость полного варианта текста зависят, возможно, как от времени бытования текста, так и от рассказчика.

События даны в песнопениях от лица ведущего (исполнителя текста) со вставными монологами главной героини. «Еще одно призывание улейских девушек» состоит из небольшого вступления ведущего о родословной героини, а далее повествование идет от ее лица: эмо-

циональное описание ее мучений, освобождения, более красочный, чем в полном варианте, рассказ об улейских просторах, затем эпизод на свадьбе, завершается сцена описанием самоубийства. Данный вариант намного эмоциональнее, поэтичнее, в нем соблюдается четкая логическая последовательность без излишних повторов и завуалированных сюжетных переходов. Основные события даны в интерпретации героини.

Полный вариант песнопения «Улейские многочисленные заянки» начинается с общепринятого описания генеалогии шаманского рода героини от главного прародителя — хана Хирмас тэнгри до ее личности — девицы Духэй. В основном все шаманские призывания начинаются с космической генеалогии, доказывающей неразрывную связь сакрального и профанного. Затем следует драматизированный, исполненный в лирическом ключе рассказ героини, перемежающийся с пояснениями повествователя-шамана: описание местности, ее замужества, затем небольшой вставной монолог от имени героини о ее страданиях в заточении у свекра. Описание места действия, образа главной героини, резюмирующая интонация повествователя незаметно перетекают в лирический план воспоминаний героини.

Эстетически значимой стилевой доминантой «поэмы» является ярко выраженная описательность, которой содействует композиционный прием повторов и однородных деталей. В каждой строке повторяющееся имя усиливает действенность призываемого духа, создается впечатление ритмического повтора на уровне смысла.

*Баршуудхын басаган
Дүүхэй бэлэйш,
Аягтайхан Дүүхэй бэлэйш,
Готол дээрэнээ собоолһон
Дүүхэй!*

Дочь Баршудки
Духэй ты есть,
Приятная Духэй ты есть,
Из готольских вереницу собирающая
Духэй!

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 103]

Мотивы страданий для персонажей женского рода в заянских песнопениях традиционны: мачеха, ненавидящая падчериц, и неудачный брак. На реальные факты в сюжетной канве наслаивается страдание за шаманскую веру, и этот мотив — ведущий в развитии событий. Поэтому характер персонажей в подобных текстах статичен. Героиня как избранная иными силами, является личностью с заданной программой, выполняющей ее даже помимо своей воли. Выйдя замуж и забо-

лев «шаманской» болезнью, она переносит несправедливое наказание свекра — поклонника ламаизма, ее страдания описаны подробно и натуралистично. Буддийские ламы в заянских песнопениях исполняют роль основных мучителей, а девицы выступают как безвинные жертвы произвола, потому в будущем они как мученики за веру становятся особо отмеченными *заянами*, хранителями веры и рода.

Изображение фольклорного пространства и времени отличается сиюминутной ситуативной обусловленностью: «Статические характеристики меняются в зависимости от ситуации. Многие из них не являются заданными заранее и неизменными для всего сюжета, но диктуются обстоятельствами каждой коллизии, каждого эпизода... Именно это рождает ощущение пространственно-временной разорванности и для логически ориентированного современного мышления выглядит несуразностью, нелепостью...» [Неклюдов, 1972, с. 197–198]. Для шаманских песнопений характерно подобное «ощущение пространственно-временной разорванности».

Например, развитие сюжета в песнопении отличается внутренней неожиданностью, отсутствием причинно-следственной связи событий. Быстро, как кадры в фильме, меняются действия, «диктуемые обстоятельствами эпизода». Девушку освобождает из колодок брат ее мужа, и она убегает домой. Сцены безысходных страданий и стенаний резко сменяются восторгом и радостью при виде родных просторов. Меняется ритмический рисунок и ракурс видения мира в ее монологах. Событийно-фабульный ряд действия в заянских песнопениях зависит от бытовой конкретики. В призывании дается картина реальной, обычной жизни с обыденными желаниями (гулять, любить).

Речь героини насыщена фольклорными образами, в призывании описание природы дано в самой поэтичной форме. Особо выделяется неравномерность структуры построения текста: важное событие — освобождение из плена — упоминается вскользь, а вставная тема — воспевание родных просторов — разворачивается как широкая панорама:

*Отоохойн жалгыг
Отолон гарабаб,
Ургы сэсэг сэсэлэжэ хайхан!
Удагтайн баруугаар ябахадамни
Гангын үнэр ханхалжа хайхан!*

Долину Отохоя
Пересекла я,
Прекрасны цветущие подснежники!
Когда справа от Удагтая проезжала,
Великолепен запах ганги!

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 121]

Пейзаж рисуется статичный. Во вставном монологе Духэй проявляется пантеистическое мировосприятие, героиня чувствует единение со всем, что ее окружает, природа выступает ее утешительницей. В основе этих повторяющихся описаний красоты природы явно чувствуется переживание почти физическое, в ее душевных проявлениях главенствует сила чувственных ощущений. Описание природы является поэтическим отступлением для выявления характера героини. Но, скорее всего, подобные вставные монологи свидетельствуют о поэтическом даре шамана. Если изобразительно-выразительные средства в призываниях в основном выполняют характерологические функции, то в данной ситуации вставные картины имеют поэтическое значение.

В шаманских текстах при описании картин природы и бытовых деталей используется фольклорная образно-стилистическая система, лексика и фразеология. Эмоционально окрашенными и выделенными являются национально значимые символы, такие как степь, конь. При восхвалении коня и его атрибутов востребованы те же традиционные формулы, образные художественные средства, что используются улигершином в эпических сказаниях. По нашим наблюдениям, заянским песнопениям в целом присуще использование клишированных формул улигеров и других устных поэтических жанров:

*Үндэр боро моримни
Тэбхэлзэжэ хайхан хэмнай,
Үргэн нюуртай мунгэн эмээлни
Яларжа хайхан бэлэйл!*

Высокий серый скакун мой
Статью своей красивый был,
С широкой лукой седло мое
Блеском своим красивым было!

[Там же, с. 110]

Как и в фольклорных текстах, внешний облик героини не имеет значения, основное внимание сконцентрировано на ее действиях. Описание действий главного персонажа позволяет предположить, что ее восприятие мира отличается экспрессивностью и импульсивностью. Внешние формы ее существования играют важную роль для понимания ее внутреннего мира: любование природой, вольная скачка по степи, разъезды по гостям. В шаманском тексте все натуралистично, только конкретное благополучие предполагает счастье.

Особенность шаманских песнопений — совмещение в сюжетной канве двух точек зрения в пределах последовательного повествования. Например, во время повествования ведущего появляется нежи-

данная вставка в две строки от лица героини: *Гурбан хуурай Улээ дээрээ / Дуулжуулжа оролойлби* ‘На просторы трех хурай Улея / Въехала я’. Здесь, думается, значение слова *хуурай* ближе к шаманскому термину, обозначенному в архивах М.Н. Хангалова как ‘призывание’, возможно, молебствиями богатая, священная улейская земля; также вполне допустимо, что слово *хурай* — топоним. В данном случае наблюдается «скольжение авторской позиции», когда говорящий, в процессе речи незаметно перейдя на первое лицо, снова возвращается к повествованию. По мнению Б.А. Успенского, скольжение авторской позиции характерно для устной речи, когда мы невольно становимся вдруг на точку зрения того, о ком рассказываем [Успенский, 2000, с. 62].

Композиционное пространство отличается нечеткостью построения, отсутствием внутренних пауз, потому отделить прямую речь от авторской необычайно трудно. При этом ритмический рисунок речи автора и героини частично совпадает, торжественная неподвижность их речи расцветивается параллельными метафорами и сравнениями с постоянными повторами. Точки зрения автора и героини неразрывно сливаются, слово персонажа окрашено авторской позицией. Зачастую авторская речь носит монологический характер и как бы звучит за кадром. Например, сначала идет рассказ повествователя: *Арбан гурбан бэргэндээ зайгаа бэлэйш* ‘У тринадцати своих невесток ты гуляла’, в дальнейшем переходящий в промежуточную неопределенную форму и затем сразу в прямую речь героини:

*Нэрээгүй тогооонь
Нэрүүлээд байхадаа бэлэйл,
Баршудхын басаган Дүүхэй бэлэйб,
Баярлажа нуулайлби...*

[Когда] выгнали,
[Чествуя меня] тарасун,
Я, дочь Баршудхи Духэй,
Сидела, возрадовавшись...

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 109]

Здесь наблюдается типично архаическая структура. По О.М. Фрейденберг, на ранней стадии развития косвенной речи в ней не разорвана связь с синкретизмом: в такой речи «дается не опосредованный третьим лицом (автором, рассказчиком) рассказ, хотя в нем уже не один, а два субъекта. Суть такого рассказа в том, что его логический субъект получает функцию объекта, совершенно наглядно показывая процесс возникновения рассказа из самого рассказчика» [Фрейденберг, 1978, с. 213]. Шаманские песнопения по большому счету построены как обращение. Исполнитель призывает объект обрядового

действия от себя и, что особо примечательно, зачастую одновременно как бы сам представляет этот же объект.

Фрагментарность повествования усиливает нелогичность, символическую суггестивность событийного плана. На наш взгляд, кажущаяся алогичность, произвольность событий объясняются тем, что осмысление и обобщение явлений мира происходит как в мифе, по семантическим эмоционально-ассоциативным рядам. Абсурдность и сакральная алогичность некоторых сцен связаны с законами символического (иного) мира, где абсурдное для земной жизни — норма в тех пределах. Хотя образно-смысловая структура подобных текстов довольно простая, логика и смысл композиционного построения раскрывают их как цельные творения. По терминологии М.М. Бахтина, функция подобных текстов «внежизненно активная».

В песнопении реальные события тяжелой жизни героини дополняются вымышленными лирическими мотивами любви, и развязка драматического действия приобретает оттенок личностного характера. Кульминацией действия является сцена встречи Духэй на свадьбе с молодым человеком. Основная драматическая коллизия строится на любовном мотиве — в Духэй влюбляется жених, на свадьбе которого она находится. Из факта ее реальной биографии берется только тема свадьбы, а события приобретают совершенно иную сюжетику, тяготея к фольклорной интерпретации, в которой центральное место занимает тема земной любви. Напряженность эмоционального выражения личных чувств, страдания героини выше внешних событий.

По многим вариантам призываний, Духэй и жених влюбляются друг в друга и уходят из жизни добровольно. Нарастание экспрессии идет до кульминационного момента — самоубийства героини. Их самоубийство передается исполнителем символически, завуалированно. Условность сюжетной ситуации подчеркивается отрывистыми событиями, мир не представляет целостной картины. Афористическое иносказание о решении покончить жизнь самоубийством является как бы итогом этой жизни и переходным моментом в движении сюжета:

<i>Энэ бээдээ</i>	В этой жизни
<i>Нишлэхэ аргамнай үгы,</i>	Не можем быть вместе,
<i>Элиэн бээдээ нишлэе!</i>	В той жизни соединимся!

[Там же, с. 121]

Слово *элиэ* имеет разные интерпретации. *Элиэ* — слуги владыки загробного мира Эрлен хана, посылаемые за душами людей, подде-

жащих суду и наказанию [Манжигеев, 1978, с. 103]. Помимо терминов *эли бэе* ‘материальное тело’, *эльбэн бэе* ‘невидимое, духовное тело’, здесь выбирается именно *элиэн бэе* как обозначение иного мира. В целом содержательная избыточность данного текста, нехарактерная для призываний, способна превратить его в целую поэму на тему человеческого горя.

Эпилог состоит из длинного описания с повторяющимися сценами возвращений Духэй на землю, где она забирает с собой самых близких и помогавших ей в этой жизни людей. В мифологическом сюжете мотивы не только связаны с персонажем, но являются его действенной формой [Фрейденберг, 1936, с. 249]. В качестве сюжетного мотива символ имеет отношение ко всем мифологическим событиям. Символический лейтмотив — возвращение «улейских девушек» в этот мир для пополнения своего отряда — связывает в дальнейшем сюжетную канву. Мистический колорит изображаемому событию придает картина «убийств», подчеркивающая беспомощность человека перед роком. Во всем тексте наиболее темными по смыслу, закодированными для восприятия являются повторяющиеся сцены самоубийств под руководством духов «улейских девушек»:

*Наадан дундаһаа һамаргалайш,
Бухын һаари жолоо барюулалайш,
Булантайхан хотоорнь
Арын халха барюулалайш,
Бухын һаари жолоогоор,
Арын дүүжэн дүүжэлүүлэйш,
Хоолойгоорнь хорхируулайш!*

С вечеринки ты вывела,
Грубые бычьи поводья предоставила,
В стойбище с углами
Виселицу ты предоставила,
Грубыми бычьими поводьями
Виселицу ты сделала,
Горло им передала!

[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 115–116]

Перевод текста адаптирован для современного восприятия. Примечательно, что главная героиня во время свадьбы ушла из жизни и возвращается в этот мир за жертвами именно во время гуляний. Стилистическая окраска глаголов *дүүжэлүүлэхэ* ‘задушить’, *хорхируулаха* ‘заставить хрипеть’ натуралистична, грубовата, но налет мистической зашифрованности, декоративности как бы переносит сцену смерти из реального плана в ирреальное пространство. Не зря в шаманских преданиях «улейские девушки» считаются наиболее жестокими духами, и в связи с тем, что их количество составляет более трехсот шестидесяти человек, обряды, посвященные им, очень дорогостоящи.

Особенностью религиозного сознания служит безоговорочное подчинение высшей божественной власти, потому события, предопределенные сверху, никак не осуждаются. Отношения не имеют характера эквивалентности: они исключают психологию обмена, поэтому средствами коммуникации являются в этом случае не знаки, а символы, природа которых исключает возможность отчуждения от содержания и, следовательно, обмена или толкования [Лотман, 1981, с. 4]. В описании сцен смерти позиция автора нейтральна, сохраняется торжественный стиль повествования. Вся поэма выдержана в стиле восхваления. Восхваляя и воздавая злым духам, исполнитель ритуала задабривает их и закрывает им дорогу в этот мир.

В рассказе о жизни героини после смерти в песнопении «Улейские многочисленные заянки» пространство того и этого миров четко не обозначено, оба мира как бы сливаются в сценах явлений духа на эту землю. Героиня посещает после смерти этот мир в виде духа, чтобы до восьмидесяти лет плясать и петь на свадьбах, как мечтала. Загробная жизнь Духэй и жизнь на этой земле логически неотделимы: *Ерэ хүрэхэн наһан дундаа, / Нааданай дунда наярагша бэлэйш* 'В свои девяносто лет / На гуляньях ты веселилась'. В шаманских текстах действует мифологическая модель мира, где нет различия между духовным и практическим.

С точки зрения сюжета все события в шаманских поэмах передаются как действия, организованные в бесконечной временной последовательности и вселенских пространственных конфигурациях. Пространство не трехмерное, а многомерное, выходящее за рамки логического осмысления, обозначаемое нами как символическое. Особо прослеживается бинарность существования героини в виде духа, который свободно движется между мирами, определяемыми границами жизни и смерти. Создается впечатление, что, спустившись на землю, духи улейских девиц приобретают видимый человеческий облик, когда в других текстах явно описывается вхождение духов в определенного земного человека.

Время в заянских песнопениях синкретическое: историческое и мифологическое находятся в тесной взаимосвязи, переход четко не обозначен. В основе текста зачастую лежит определенное историческое событие с реальными персонажами. Время действия в песнопениях отнесено к недавнему прошлому, и речь идет об индивидуальных, а не космических потерях/приобретениях [Новик, 1984, с. 99]. Ритуальный текст существует в циклическом времени. В этой исто-

рии не видится конца, героиня существует вечно и может возвращаться в любое время. По мифологической модели, последовательность событий в поэме сведена к цепочке: «вхождение в закрытое пространство — выходение из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться)» [Лотман, 1999, с. 216].

Ритуально-мифологические действия обычно воспроизводимы, движение в пространстве является свободным перемещением между Небом и Землей, где Земля и Небо имеют религиозно-моральное значение. Земное существование временное, преходящее, потому временный жилец на земле постоянно обращается к месту вечного пребывания предков и к месту своего возвращения. Небеса не представляются чуждым миром, в заянских песнопениях вся вселенная зачастую обозначается как свой мир.

Специфика поэтических кодов проявляется только при функционально-семантическом параллелизме текста и обрядового действия. Песнопение завершается, как многие варианты текстов, описанием жертвоприношений, которые подносят, чтобы умилостивить Духэй. К ее жертвенным атрибутам относятся пять священных животных, которые автор перечисляет в завуалированной форме. Не сопоставляя текст с действиями во время обряда, посвященного «улейским девушкам», раскрыть данный код было бы весьма затруднительно:

*Табан хушуу жолоо барюулагша
бэлэйш,
Табан хушуу жолоо барюулһандаа
Хушууниинь урахан шандага
Жолоолуулан байгша бэлэйш,
Утахан һэмнай үе барилайш,
Гүрөөһэнэй инзага барилайш,
Голонго барилайш,
Хэрмэ барилайш!*

Пять священных животных
принимашь,
Те пять, которые ты принимаешь,
С красивой мордочкой заяц был,
Которого тебе посвятили было,
Длинного горностая берешь,
Детеныша дикой козы берешь,
Колонка берешь
И белку берешь!
[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 118]

Чтобы понять образ-символ в шаманской поэзии, нужно выявить его парадигму, восходящую к мифологии. В шаманских ритуальных текстах особая роль отводится пяти видам животных. Если в реальном быту пять необходимых для жизни видов животных представляют практическую ценность, то пять видов животных в сакральном тексте имеют свою историю и олицетворяют символы, связанные с шаманскими легендами (о них сказано выше).

Как отмечалось ранее, зачастую шаманские персонажи, действуя в мифологическом пространстве, исполняют сверхъестественную волю, потому их действия предопределены. В шаманских повествованиях история персонажей для непосвященных в символический код мифов разворачивается как цепь произвольных случайностей. Например, в песнопении *Абзайн басаган Хумэ* 'Дочь Абзая Хумэ' в записи Ц.Ж. Жамцарано удивляет случайность действий героини и ирреальные нелогичные события, определяющие развитие сюжета. Песнопение по композиции приближено к заянским: та же тема безвременного ухода в иной мир и возвращение для мщения, духу Хумэ проводят обряд жертвоприношения как *заянке*.

В преданиях ее зовут *Абазари бүдүүн Хомо, Бүдүүн хугшэн Хумэ* 'Полная Хумэ, (дочь) Абазари, Полная бабушка Хумэ'. По шаманской легенде, она считается злым духом для новорожденных детей, поэтому необходимы жертвы от имени каждого новорожденного ребенка, чтобы умиротворить гнев балаганской бабушки. Примечательно, что в жертву ей приносят жеребенка [Общий фонд, № 225, л. 3]. По сведениям М.Н. Хангалова, Хомо, называемая *Хамхари хугшэн* 'Хамхарская бабушка' или *Бортогони хугшэн* 'Бортогойская бабушка', является уважаемой *заянкой* балаганских бурят [Хангалов, 1959, с. 401]. В шаманской мифологии западных бурят она более известна под именем Балаганская бабушка.

Неопределенность, труднообъяснимость, алогичность песнопения заложены в принципах его сюжетной организации, приемах композиции и образности. Как во всех ритуальных текстах, вступительная часть посвящена описанию родословной героини по отцовской и материнской линии. Основная канва разных вариантов призываний остается идентичной. Хумэ — дочь великих кузнецов-шаманов, после мученической смерти возносится на небеса и становится *заянкой*. Два основных события составляют сюжетную канву: первое — мотив страдания из-за шаманских корней, второе — мотив возвращения.

Характерный принцип изображения личности в заянских песнопениях — принцип детерминации, зависимость человека от надличностных начал. Мотив неодолимости судьбы получает конкретное воплощение в ряде предупреждающих мифов-символов. Кульминационным пунктом в развитии действия становится символизирующее иррациональный план бытия событие: в стаде Мирона, ее мужа, рождается жеребенок с шестью ногами. Здесь мы имеем дело с устойчивой шаманской символикой, объяснение которой дает М. Элиаде со

ссылкой на Г.Д. Санжеева: «Известно, что восьминогий конь — типично шаманский атрибут. По легенде, молодая женщина берет вторым мужем духа предка шамана, и в результате этого мистического брака одна из ее лошадей приносит жеребенка о восьми ногах. Земной муж отрубает ему четыре ноги. Женщина кричит: „Ах! Это была лошадка, на которой я ездила шаманкой“ — и, взлетев, исчезает, чтобы поселиться в соседней деревне» [Элиаде, 2000в, с. 434]. По преданиям, рождение человека с анатомическими отклонениями (например, с лишним пальцем) считается приметой принадлежности к шаманским корням. Семантика символа рождения восьми- или шестиногого жеребенка еще раз доказывает комплексность мифа, ритуала и поэтического текста, проясняет, почему героиня этого песнопения возносится на небеса, упрекая мужа Мирона. Итак, в шаманских песнопениях один из устойчивых мотивов страдания — непризнание шаманских способностей.

В призывании символика путешествий героини параллельно связана с реальными событиями, в основном простейшими. После того как муж отрубил четыре ноги у жеребенка, по реальным данным, Хумэ сошла с ума и ходила по деревням, камлала. В деревне Талкин ее угощали, а в Балаганске ее убили, забив камнями, и бросили в лесу Бортогоно [Хангалов, 1959, с. 401]. О реальных событиях, в тексте призывания получивших авантюрно-фантастический характер, можно догадаться по некоторым намекам в канве повествования. На наш взгляд, бессознательные желания, страхи и напряжение, лежащие в основе сознательных моделей человеческого поведения, через символическое выражение в песнопении приобретают подобные замысловатые формы.

Данный текст отличается от всех остальных молниеносностью и визуальной неуловимостью мифологических превращений и событий. В шаманских текстах наряду с мотивом оборотничества (переворачивание в звезды, козла и т.д.) духа зачастую наблюдается неопределенность его облика. В призывании исполнитель, не отмечая изменений в ее облике, описывает восхождение на небеса и возвращение героини, вероятно, в образе духа в человеческом облике.

Некое мифологизированное бытие, создаваемое в песнопении, совмещает в своем символизме как вертикальную модель мира, так и мистическую картину событий. Например, превращение древесной коры в деньги как волшебное действие создает в песнопении символический фон:

*Бүртэгэнын улаан нарһан дунда
ороо бэлэйб,
Бүртэгэнын улаан холтоһо
гулидхаа бэлэйб,
Улаан мүнгэ бүтээгээ бэлэйб,
Эбэртэлээ бэлэйб.*

В сосновый лес Бүртэгэны
вошла я,
Красную кору с Бүртэгэны
собрала я,
В красные деньги превратила я их,
За пазуху положила я.
[Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 74]

Сюжетная динамика базируется на смене событий реального и ирреального плана. Немотивированность поступков героини повествования, наивность и непоследовательность её действий, а также некоторые авантурные моменты находят выражение в реалистически изображаемых событиях её жизни. Совершенно своеобразна и нехарактерна для шаманских текстов сцена посещения бабушкой кабака: *Хүпэсэй подвалда ороо бэлэйб, / Бидроо бидроогооор хара архиинь абаа бэлэйб* 'К купцу в подвал заходила я, / Водку ведрами брала я' [Там же, с. 74]. Далее описывается, как она, не имея возможности расплатиться за водку в кабаке (*Улаан холтоһоор хэһэн мүнгэмни барагдаа бэлэй* 'Деньги мои из красной коры закончились'), оставляет в залог свою шапку, а затем при выходе тайно забирает ее. После этого купец бросает ее в Ангару, привязав к подолу платья камни. По нашему мнению, эта небольшая «поэма» с широким употреблением русской лексики — позднего происхождения и основана на реальных, вполне банальных событиях. В то же время ее мифологическая канва содержит некоторые фантастические, почти сказочные мотивы.

Реалистические эпизоды сумасбродных походов в Балаганске, предрасположенность к спиртному, обида на русских купцов — всю эту бытовую фактуру, хорошо знакомую бурятской аудитории того времени, сочинители песнопения превратили в сюжетное событие с фабульным развитием, переходящее в дальнейшем в иррациональный план. В повествовании наблюдается постоянное совмещение прямого плана и мифологического подтекста: Хумэ призывает на помощь бога Манжилая и всё же оказывается на дне реки, откуда беспрепятственно возносится на небо. Заключительная часть призывания представляет собой рассказ героини о том, как она наказала купца, как ее призывают и угощают потомки на земле. Очевидно, что в данном песнопении отражена реальная картина жизни конца XIX в., хотя и дополненная волшебными, мифологическими компонентами.

Для анализа из многочисленных призываний о заянах и заянках выбраны самые распространенные и значимые в поэтическом и се-

мантическом отношении тексты. Песнопения об обусинских и тарасинских духах-заянах, сюжетно тяготея друг к другу, образуют тематически повторяющиеся схемы. Четыре почитаемых шаманских духа Обусинской долины — Эдирхэн Алхансаев, Бахунай Дайбагаров, Ба-лихай Тангаранов, Харбагар Халтаев в призываниях упоминаются краткой символической формулой: *Голой гурбан, горхоной дүрбэн* 'Трое с долины, четверо с реки' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 269]. О них мы подробно писали в третьей главе.

Желание выявить причины бедствий массового характера приводит к появлению таких процессов, как найгурское движение. Заянские песнопения, посвященные духам обусинских и тарасинских шаманов, сложены в ходе этих движений. Интерпретируя истоки неведомых болезней со своей точки зрения, шаманы проводят обряды усмирения обиженных духов. Шествия, проводимые от их имени, должны превратить их из наказывающих духов в оберегающие.

Род обусинских шаманов подробно рассмотрен нами в молитвах-призываниях в разд. «Мифы-символы о знаменитых шаманах» (см. гл. 2). Заянские песнопения во многом повторяют эпизоды из молитв-призываний. Например, к роду обусинских шаманов, называемых земными старцами, относится младший сын Дайбагара Бахунай (*Түргэн Хара Бахуунай, Бахуунай абга*). В варианте заянского песнопения А. Тороева *Бахуунайн дурдалга* 'Призывание Бахуная' описываются сцены проявления его сверхъестественных способностей, встречи в Иркутске с генералом Ионовым. В песнопении сказителя А. Тороева волшебные способности персонажа дополнительно расписаны со всеми подробностями, вплоть до умения управлять атмосферными явлениями:

<i>Эрхүү дээрэ</i>	В Иркутске
<i>Юһэн хоноги шарайда</i>	В течение девяти дней
<i>Шуһан хура оруулжа,</i>	Кровавым дождем поливал,
<i>Шулуун мүндэрөөр</i>	Каменным градом
<i>Шолбо сохилойи.</i>	Мощно бил ты.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 189, л. 9]

Природные явления имеют функции напоминающих, предсказывающих и наказывающих знаков. Умение лить кровавые дожди и обрушивать каменный град в песнопениях является прерогативой небожителей, и только мощные шаманы могут выполнять карающую функцию. В языческих культовых обрядах чувство слияния человека

с природой достигает предельной остроты, и самовыражение шамана чаще всего символическое.

В призываниях неоднозначны варианты ухода персонажей в иной мир. Если Ажарай Бухэ призывается на службу только к Эрлен хану, то Бахунай попадает и к Эрлен хану, и к Шаргай нойону, которые ставят ему печать, отмечая как своего служащего. Про Эдирхэна Алхансаева также говорят *Хоёр хаадуудһаа тамгатай бэлэйш* 'От двух хатов имеешь печать' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 96]. Из этого следует, что некоторые персонажи служат старшим хатам как восточных, так и западных пределов. По нашим наблюдениям, оппозиционные разделения между восточными и западными божествами в песнопениях не всегда четко выдерживаются, персонажи могут служить западным или восточным небожителям не только в зависимости от региона записи текста.

Развернутая «поэма» *Алхансайн Эдирхэн* 'Эдирхэн Алхансаев' выстроена по трафарету заянских песнопений: тема возвращения из иного мира, найгурское движение, повторяющаяся история обусинских *заянов*. В найгурских песнопениях в основном используется общий запас формул, мотивов и тем, придающий текстам традиционную однородность.

Заянские песнопения структурно однотипны, однако сюжетная канва повествований имеет некоторые особенности. Если основное событие в призывании об «улейских девушках» — описание земной жизни девицы Духэй, а вся потусторонняя канва с возвращениями на землю свернута в предэпиллоге, то в песнопении «Хоринские две девицы» равномерно описаны события как при жизни, так и после смерти. В песнопении «Эдирхэн Алхансаев» события начинаются после возвращения персонажа в этот мир, в реальности совмещаются с найгурским движением. Во всяком случае, в заянских песнопениях основными персонажами являются духи, реальная жизнь которых дается как предыстория основных событий, а действия в этом мире зачастую сводятся к карательным функциям.

В архивных материалах содержатся реальные биографические данные о главном герое песнопения: «Эдирхэн, сын Алхансая, был известным молодым шаманом из хордутского рода муруйской кости. Его иначе звали Алаг-моритон, он считался сыном бесплодного Алхансая, а на самом деле был внебрачным сыном самого могущественного шамана хордутского рода Махуная. Мать Эдирхэна была тунгусского происхождения» [Баторов, ф. 14, оп. 1, д. 6, л. 15].

Имя главного героя в шаманских текстах, как правило, дополняется разными эмоциональными эпитетами или заменяется эмоционально окрашенными существительными, что свидетельствует о его последующем фольклорном бытовании. Усложненная эпитетика как стилиевой прием, призванный усилить характеризующий признак или уточнить тот или иной его аспект, обусловлена закономерностями, в частности, присущими определительной системе монгольских языков [Кудияров, 1984, с.12]. В некоторых текстах он именуется только *Алхансайн Эдирхэн*, в других — *Шандагата үбгэн Алхансайн мараа хара Эдирхэн* (досл. 'Старец с заячьей шкурой черный-пречерный Эдирхэн Алхансаев'). Как *онгону* аларские буряты посвящают ему заячью шкуру [Манжигеев, 1978, с. 98]. И в реальной жизни его звали завуалированным именем *Алаг моритон* 'С пегой лошадьё'. Он умер в возрасте семнадцати лет, был похоронен на горе Тарята и в призываниях его также величают *Үндэри үбгэн* 'Старец вершины' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 269]. В варианте Пёохона Петрова его зовут *Нарин шэлбэ Эдирхэн* 'Тонконогий Эдирхэн'. Думается, П. Петров, будучи улигершином, подобрал характерный для эпического героя эпитет *нарин шэлбэ* 'тонконогий'. Если даже при развитии событий замещающие символы имени призываемого героя не расшифровываются, миф-символ, связанный с этим именем, подразумевается в подтексте.

В основу сюжетной канвы песнопения легло конкретное событие, связанное со смертью молодого охотника Эдирхэна от черной оспы, которое совпало с началом эпидемии этой болезни, послужившей толчком для возникновения очередного найгурского движения. Опирающийся на реальный жизненный факт и трансформирующий принятые нормы жизни, миф о молодом охотнике Эдирхэне Алхансаеве создает новую версию событий. Здесь, действительно, бесписьменная культура с ее ориентацией на приметы, гадания и оракулов переносит основу выбора поведения во внеличностную область [Лотман, 2000, с. 366].

По преданиям выясняется, что сам Эрлен хан давно охотился за Эдирхэном как за смелым охотником, но никак не мог получить его душу, ибо отец Эдирхэна Алхансай был сильным шаманом и защищал сына. Однажды Эдирхэн убивает на охоте огненно-рыжую лисицу, собаку Эрлен хана, и в наказание за это попадает в царство Эрлен хана. Старый шаман не смог спасти сына, когда тот совершил проступок, убив собаку Эрлен хана [Балдаев, № 132 (106), л. 62–65].

В шаманских призываниях прослеживается мотив неодолимости рока как маркировка символического пространства, ибо одиночество и беспомощность человека перед роком реализуются в пространственно-временной модели мира.

Переход персонажей в иной мир символически закодирован. В шаманских текстах зачастую мифологические ситуации сохраняют определенный трафарет по отношению к разным героям, чьи истории имеют сакральный оттенок. Смерть грозного «черного всадника» Ажарай Бухэ и Эдирхэна в мифах идентична: Эрлен хан выбирает богатырей и уводит к себе в подземный мир. «Процедура» смерти имеет аналогичную трактовку: слуги Эрлен хана проводят героев под кривым деревом, отчего они делаются невидимыми (мотив смены статуса) и предстают перед владыкой преисподней. Сюжетным событием в шаманских текстах становятся именно такие символические пересечения пространственно-топологической границы между мирами. Помимо кривых деревьев в шаманских преданиях и призываниях точками перехода между мирами отмечены специальные дыры в земле (*газарай нүхэн, үрхэ*) и варианты мирового древа. Кроме того, изменение статуса в ином мире символически отмечается печатью, о чем сказано выше.

Из множества вариантов призываний, посвященных Эдирхэну Алхансаеву, для сравнения возьмем два наиболее интересных с поэтической точки зрения текста: вариант известного улигершина Пёхона Петрова, записанный в 1940 г. в Аларском районе, и призывание, записанное в 1909 г. в Боханском районе от сильного шамана готольского рода Тунтигара Дабаева. Первый из них, прославившийся на сказительском поприще, обладал одновременно и шаманским даром, поэтому акцентируем внимание на особенностях его исполнения.

Основная схема событий в призываниях сохраняется, но у каждого певца своя интерпретация сюжетных мотивов. По композиции вариант П. Петрова выстроен четко, компактно, логически последовательно по сравнению с вариантом Т. Дабаева. Для лучшего восприятия сказитель меняет последовательность тематических фрагментов. Обычно подробно расписываемая тема родословной в варианте П. Петрова заменяется редко встречающимся перечислением связи родов с определенным *тэнгри* (см. гл. 1). Сначала идет сокращенная родословная предков Эдирхэна, затем родословная история друзей Эдирхэна, которых он призвал на помощь, перейдя в иной мир. И собрав свое войско, он идет в поход: *Өөрынгөө удха дахуулжа / Тоогүй*

дайтай / Тохигой сэргэтэй / Удын голдо зорибо ‘Родню свою за собой ведя, / С бесчисленным войском, / Безостановочным народом, / В долину Уды устремился’. Завершается призывание местью Эдирхэна — посещением Макара (новой семьи жены).

Вариант Т. Дабаева в содержательном плане более разнообразный: начинается он также с родословной героя, описывается посещение жены Галхан в этом мире. Далее следует описание друзей, которых он собирает в свой отряд в ином мире. При этом друзья из числа близких ему обусинских старцев хурдутского и онгойского родов. Текст Т. Дабаева объемный, не менее поэтичный, но более трафаретный: он включает чисто шаманские ритуальные генеалогические призывания, восхваления божеств, *хатов*, *нойонов*, *эжинов* по рангам. Наиболее ярко проявлена поэтика шаманского призывания с однотипными заговаривающими, повторяющимися, мистически заволаживающими моментами.

Тунтэгэр (Тунтигар) Дабаев — большой шаман с древними корнями, знаток шаманских текстов, обладающий поэтическим даром и талантом импровизации. Заянское песнопение «Алхансайн Эдирхэн» по своей композиционной схеме повторяет основные образцы подобных текстов, записанных во многих вариантах. Призывание Т. Дабаева по композиции близко к тексту *Дайдын үбгэд* ‘Земные старцы’ (запись Ц.Ж. Жамцарано), в котором воспеваются обусинские старцы, в том числе Алхансай. У Т. Дабаева текст более объемный по сравнению с «Земными старцами», и сюжетная канва посвящена развернутой биографии Эдирхэна, другие персонажи только обозначены как его друзья.

Песнопение вобрало множество значимых шаманских символов, связанных как с родословной шаманов, так и с найгурским движением. Включение новых, связанных с основным героем мотивов по большому счету к описываемому событию отношения не имеет, они несут только дополнительную информацию, связанную с другими призываниями. В песнопениях особенность кумулятивного сюжета проявляется в механическом присоединении вставных историй и биографий второстепенных персонажей.

Для сравнения сказительского мастерства и различий в вариантах текстов возьмем эпизод рождения героя. Особенностью текста П. Петрова является использование традиционных эпических формул, улигерных клише, которые с небольшими изменениями вставляются в шаманский текст. Особый интерес вызывают общепринятые в ули-

гере поэтические образы, рисующие рождение героя, не характерные для шаманских текстов:

<i>Эхэлээн алтан</i>	Когда из материнского
<i>Хэлихээ тодорходоо</i>	Золотого лона выходил,
<i>Унан хүрээ</i>	На острове
<i>Ольторог соо,</i>	С водной изгородью,
<i>Уула хүрээ</i>	В стойбище
<i>Хашалаг соо,</i>	С горной изгородью,
<i>Үргэн уйгын</i>	В широкой
<i>Ботогын гэртэ</i>	В юрте Ботога
<i>Хоймортон тодорбо.</i>	На почетном месте определился.
[Шадаев, № 776 (1119), л. 1]	

Для текстов П. Петрова характерна смена мелодической схемы при исполнении призываний, явно чувствуется отдельная схема для зачина, весь текст выстроен со специальной модификацией разных мотивов. Талантливый сказитель свободно перелагает текст по своему усмотрению, в совершенстве владея «различными оборотами, которые в нескольких ритмических схемах выражают понятия, наиболее часто встречающиеся в этой традиции» [Лорд, 1994, с. 34].

Если в варианте П. Петрова событийный план в песнопении живописно развернут, поэтически расцвечен, то в варианте Т. Дабаева этот же факт описывается кратко, основное внимание уделяется описанию происхождения персонажей вплоть до бабушки-повитухи Хахурай. Небесная генеалогия в варианте Т. Дабаева повторяет образцы общепринятых формул в шаманизме. Описывается генеалогия бабушки Хахурай, доказывающая ее шаманское происхождение. Связь с шаманскими корнями является основной для представления героя, потому развернутая генеалогия шаманских родов служит обязательным атрибутом шаманских текстов:

<i>Хусытнай хүндэлхэн</i>	Почитавшая вашу силу,
<i>Хүбиэргэийетнай тайлахан</i>	Связку вашу развязавшая,
<i>Хахуурай ехэ төвдэй.</i>	Хахурай — великая прабабушка.
[Балдаев, № 254/342, л. 19]	

Дальнейшее развитие сюжета в обоих вариантах текстов связано с переходом Эдирхэна в мир иной. В тексте Т. Дабаева шаманские символы в движении сюжета более четко обозначены, потому подробно остановимся на данном варианте. Причинная связь событий

в тексте заменяется символическими лейтмотивами шаманских мифов. Кажется, что событие развивается в зависимости от случайных фактов, но все идет по заданной выше программе. В царство Эрлен хана мощные шаманы въезжают на своих конях, особо подчеркивается, что они в шапках смело входят во дворец. В следующем эпизоде расписывается сверхъестественная сила Эдирхэна и его друга, способных перевернуть вверх дном тюрьму владыки темного царства:

*Эржэн мүнгэн толийё
Эргэлдэхээрэн танижа,
Эбсүүн дундаа монсойложо,
Эрлиг хаанай тамын оёори
Эргүүлжэ орхилойбди.*

Узнав друг друга по вращению своих
Серебристо-перламутровых зеркал,
Носимых на груди,
Темницу Эрлен хана
Вверх дном мы перевернули.

[Балдаев, № 254/342, л. 15]

Символическая функция зеркала (*толи*) как магического знака шаманской мощи наиболее четко проявлена в данном эпизоде. Как мы отмечали выше, в сибирском шаманизме зеркало считается одним из могущественных атрибутов шамана, дарованных с неба. Думается, персонажи повествования в царстве Эрлен хана могут вести себя так смело именно благодаря защите зеркала. Но надо заметить, что персонажи заянских песнопений (мужской состав) по отношению к сильным «другого мира» находятся скорее в подчиненном положении (служащие Эрлен хана), хотя они приходят в тот мир как воиственные, обладающие волшебными силами, уважаемые духи.

Чтобы стать *заяном* для народа, шаман должен обладать неимоверными волшебными силами. В следующем закодированном эпизоде говорится, что западные и восточные *хаты* признают мощь Эдирхэна и благословляют на заянство. Формулой *барууни юхэн* ‘западные девять’ закодированы девять сыновей Эсэгэ Малан тэнгри, *хаты*, спустившиеся на землю. А выражение *зүүни долоон* ‘восточные семь’ носит прежде всего символический характер и обобщенно вбирает группы сакрализованных персонажей восточного пантеона, характеризующихся числом «семь», например хашарангуйских семь *тэнгри*, семь хожироевых кузнецов:

*Барууни юхэндэ ебтэржэ,
Зүүни долоондо дохолжэ,
Үндэр дээрэхээн үдхэлжэ,
Үдын зондо заян бололойб.*

К девяти западным проникнув,
Восточным семерым поклоняясь,
С небес высших устремившись,
Народу удинской долины заяном я стал.

[Балдаев, № 254/342, л. 12]

Мир жизни героев в заянских песнопениях после смерти тесно связан с миром, переживаемым человеком до физической кончины. Мотивы, движущие ими при возвращении в мир людей, являются самыми обыденными, что естественно при данном уровне развития общества. В реальной жизни шаманы, связав появление эпидемических болезней после смерти Эдирхэна с его именем, возводят его в ранг *заяна*. По мифологической канве, он возвращается на землю с функцией мести, в сюжете песнопения основное значение имеет эпизод о мщении Эдирхэна новому мужу своей жены Галхан. Это единственное событие в сюжете, касающееся реальной жизни Эдирхэна.

Пониманию многих закодированных мотивов, возникающих в песнопениях, зачастую способствуют факты реальной биографии персонажей. По историческим сведениям, вдова Эдирхэна вышла снова замуж за Макара Бакиева, бурята из третьего ноетского рода. Она занесла в семью черную оспу, в результате все шесть братьев ее нового мужа со своими семьями умерли. Реальность событий подтверждается тем, что до сих пор существуют потомки Макара [Балдаев, № 132 (106), л. 65]. Согласно мифологической интерпретации, история объясняется «ролью» Эдирхэна, который, движимый ревностью, является в этот мир и истребляет всю родню нового мужа своей жены Галхан, но при этом проявляет милосердие только по отношению к ее семье. Галхан проводит специальный обряд жертвоприношения:

*Галханаа дурандань
Ганса сусалинь үлээжэ,
Гаража ерэлэйб.*

Внимая мольбам Галхан,
Оставив лишь ее очаг гореть,
Вышел я.

[Балдаев, № 254/342, л. 22]

В развитии мифологического сюжета особую роль играет одушевленность причин событий: чтобы изменить ситуацию, инспирированную духом, нужно войти в контакт с ним и действовать по правилам ритуального этикета. В подобных моделях мы видим, что «мифологические символы функционируют таким образом, чтобы личное и социальное поведение человека и мировоззрение (аксиологически ориентированная модель мира) взаимно поддерживали друг друга в рамках единой системы» [Мелетинский, 2000, с. 168].

В сюжете заянских песнопений обязательно описывается хождение *найгуришинов*, их магические способности. Особое значение в их действиях имеют символические манипуляции с ножом, которым придается устойчивая функция в обряде: *Арбан табан хотигоёо /*

Альган дээрээ барижа, / Аршам болохо нэлмээрээ / Ара хобоо хэжэ... ‘Пятнадцать своих ножей / На ладонях держа, / Мечом своим с аршин / Сзади надрез сделав...’ [Балдаев, № 254/342, л. 22]. Слово *хобоо* сопоставимо с бур. *хобоо* ‘желоб, борозда; надрез’. По мнению И.А. Манжигеева, *хобһон* — это мнимое ранение себя ножом в живот [Манжигеев, 1978, с. 86].

Подобные действия подчеркивают волшебные способности проводителей шествия, мистически погружая события в символическое пространство. На наш взгляд, в этих манипуляциях есть элементы невротического характера, в песнопениях зримо оформляются способы символического фантазирования, которые уже присутствуют в психике любого человека. Обязательные действия при *найгурах* (пение, моление, махание платком, кнутом и резание себя ножом) в заянских призываниях повторяются как необходимый ритуал шествия, имеющий символическое значение.

Сюжет текста Пёохона Петрова как истинного знатока устного творчества бурят более динамичен и изобилует красочными устойчивыми улигерными образами. Если Т. Дабаев с помощью трафаретных шаманских формул подробно описывает, кого взял помощником Эдирхэн в ином мире, то П. Петров обходится одной короткой фразой: *Мори барюуһан, / Модо тохууһан* ‘Коня придерживающий, дерево седлающий’ [Шадаев, № 776 (1119), л. 7]. Это известная шаманская формула, обозначающая помощника шамана высшего сана. Чтобы подчеркнуть мстительные планы Эдирхэна, поэт-рапсод применяет улигерную вариативную формулу длительности пути: *Алхансайн Нарин шэлбэ Эдирхэн / Арбан жэлһээ нааша / Абаахайн мүрөөр мүшхэхэб гээжэ, / Хорин жэлһээ нааша / Хорхойн мүрөөр мүшхэхэб гээжэ* ‘Тонконогий Эдирхэн Алхансаев, / Говоря, что буду преследовать / По следам пауков десятилетней давности, / По следам червей двадцатилетней давности’ [Шадаев, № 776 (1119), л. 6]. По мнению В.М. Гацака, пребывание в пути в фольклоре описывается как «слияние пространственных и временных примет. Формулы длительности пути определенно обладают свойством хронотопа („время–пространство“) в том его толковании, какое разработано М.М. Бахтиным и может стать одним из опорных пунктов при изучении художественной системы эпоса» [Гацак, 1989, с. 3].

Призывание под общим названием «Заяны», записанное от П. Петрова, посвящено двум *заянам* — Тургэн хара Шобхоногу и Эдирхэну Алхансаеву. Тургэн хара Шобхоног относится к тарасинскому роду,

Эдирхэн Алхансаев в песнопениях обозначен как великий дух обусинской долины (в числе земных старцев). Данный текст можно рассматривать как собрание кратких стихотворных эпизодов, построенных на формульных выражениях, архаическое мифологическое содержание которых трудно проясняется без дополнительных комментариев.

Речевые формулы в песнопениях Пёохона Петрова организованы последовательно, из многочисленных шаманских историй выбраны наиболее актуальные фрагменты для композиционного развития текста. Талант сказителя проявляется в умении использовать устойчивые формулы и особенно в умении по известной модели создавать новые выражения. По мнению А.Б. Лорда, подлинное мастерство сказителя проявляется именно в умении создавать новые формульные обороты [Лорд, 1994, с. 57].

В тексте нет событий, все песнопение строится как нанизывание символических формул, полностью определяющих его композиционно-сюжетную структуру. Сказитель по ходу исполнения призывания переходит от одной темы к другой, каждый раз используя формулы, связанные с развиваемой темой. Не упуская основные компоненты тематического комплекса, талантливый улигершин по-своему трактует отдельные эпизоды.

Зачин оформлен без трафаретных вступлений, начинается с описания «места работы» заянов как служащих грозного владыки подземного мира Эрлен хана: *Хоёртойхон хубүүн / Конторада бэшээшэ* 'Двухлетний мальчик / в конторе писарем' [Балдаев, № 269/352 (321/352)]. Собрания и суды западных *хатов* проходят на семи звёздах, но в призываниях эта их деятельность не расписана. Зато структура власти Эрлен хана широко представлена в разных специально ей посвященных песнопениях. У Хутай нойона в ипостаси восточных властителей имеются свои писари, которым также посвящаются отдельные призывания. И в них, как отмечали исследователи, эпизоды с писарями являются поздним наслоением на основной текст, отражают знакомство с институтом должностной иерархии. Это подтверждается употреблением таких заимствованных и непереводаемых слов, как слово *конторада* в приведенном выше отрывке.

Дальнейшее движение сюжета в песнопении связано с символикой водного топоса. По сравнению с другими призываниями, посвященными тарасинским заянам, только в данном тексте особо подчеркивается связь тарасинских шаманов с морем. Символика связи с водой

может быть двоякого характера. Во-первых, обозначается реальное место обитания персонажей при жизни и возвращение духами в пространство Прибайкалья. Во-вторых, в символическом плане восточные *заяны* являются обитателями пространства около темных холодных морей, а в тексте обозначается почти подводное существование героев: *Унан далайн оёрто / Оймолдожо оролойбди, / Хара далайн оёрто / Халилдажа оролойбди* ‘На дно водного моря / Вброд зашли мы, / На дно черного моря, / Переполюня, вошли мы’.

Символическое пространство иного мира создается новым статусом персонажа и сопутствующими ирреальными образами. Они, будучи служащими восточных *хатов*, имеют символически обозначенных зооморфных помощников. Черные птицы как мифическая стража и разведка придают волшебные способности персонажам, окружают их ореолом таинственности:

*Тураг шубуун туришуултайбди,
Тульман хара дахуултайбди.
Элээ шубуун эльбэтэйбди,
Альбан хара дахуултайбди.*

Огромная птица — наша разведка,
Тульман черный — наша защита,
Коршун-птица — наше волшебство,
Черное волшебство — наша защита.

[Балдаев, № 269/352 (321/352)]

Средством передвижения на море и на суше служат мифологические и реальные объекты: *Далай дээрэхи уналга / Далан соохор уналга, / Дайда дээрэхи уналга / Мараа хара азарга* ‘По морю ездить / На семидесяти пестрых волнах, / По суше ездить / На черном-пречерном коне’ [Там же]. Таким образом, здесь имеется в виду, что по морю восточные *заяны* передвигаются на водной ряби, а на суше они обычно ездят на вороных конях.

Пространственный символ моря подчеркивает и форма жертвоприношения: *Далайн захайн альбан / Дабаһанда хураа, / Унанай захайн альбан / Омультда хураа* ‘Дух, живущий у моря, / К соли привык, / Дух, живущий у воды, / К омулю привык’. В данном тексте наиболее проявлены водно-морские символы как пространственные ориентиры. Традиционные занятия бурят (разведение скота, охота, рыболовство) отражены в специальных хозяйственно-промысловых обрядовых текстах и также выступают фоном в объемных песнопениях. В данном тексте подчеркивается такой основной вид хозяйства, как рыболовство. Интересно, что духи привыкли к соленой морской воде и байкальскому омулю, несмотря на то что Байкал пресноводен.

Во всех вариантах текстов повторяется устойчивая формула перевоплощения тарасинских заянов в гусей и звезды. Описание заянских хождений в тексте занимает небольшое место, пропущена стандартная биография, генеалогия персонажей, в кратком эпилоге упоминаются имена только героев. Улигершин отмечает самые значимые символы хождений *найгуришинов* — посещение домов, свадеб, резание себя ножом и завершает повествование трафаретной фразой: *Мянган хүндэ / Минааша ахай ябалайб, / Түмэн хүндэ / Түрүүши ахай ябалайб* ‘Тысячам людей / Владеющим кнутом я был, / Множествам людей / Предводителем старшим я был’.

Поэтическим приемом П. Петрова является построение строфы в виде риторических вопросов, которые расшифровываются при знании символического подтекста. Известные атрибуты заянских хождений упоминаются автором в поэтической форме: *Арбан гурбан хотиго / Юнэй хобоһон болохоб?* ‘Тринадцать ножей / На ком надрезы остаются?’. В данном варианте песнопения проясняется роль *хобоһо* (‘резание себя ножом’) в заянских хождениях, которое, по нашим предположениям, архетипически восходит к кровавым жертвоприношениям.

Здесь символическая семантика включает мифологические реминисценции: *Хантуурхаһан газарта / Хара шуһа хаяжса ябалайб* ‘В приметных местах / Черную кровь разбрызгивая, шел я’. Возможно, данное магическое действие связано с волшебными способностями шаманов без ущерба для себя впускать в свое тело разные острые предметы, и нож в том числе. Но, судя по текстам призываний, магические действия экстатического характера как проявление волшебной силы действительно имели место в хождениях больных. Бессюжетное движение событий в песнопении координируется подобными доминантными символами.

Слово в шаманском тексте зачастую несет в себе информацию, понятную только для посвященных в язык шаманских символов. Если шаманский текст существует как некий язык знаков, где содержание обусловлено заранее, то в подобном тексте, по Ю.М. Лотману, символ и ритуал могут рассматриваться как антиподы: если символ предполагает обычно внешнее — и относительно произвольное — выражение некоторого содержания, то за ритуалом признается, напротив, способность формировать содержание, оказывать на него влияние [Лотман, 2000, с. 491]. Содержание заянских песнопений зависит от ритуальных действий *найгуришинов*, и многие символы раскрываются только в контексте ритуала.

Тарсын бөөнүүдэй удха ‘Происхождение тарасинских шаманов’, записанное от Тосона Петухова, является сводным текстом как заянских песнопений, так и истории знаменитых тарасинских шаманов. Судя по призываниям, записанным от Тосона Петухова, он великолепно знал генеалогию, мифологию шаманских родословных со всеми деталями, поэтому его вербальный материал насыщен информацией, отсутствующей в других вариантах, хотя, конечно, повторы в подобных текстах естественны и обязательны.

Вступительная часть начинается с перечисления рода — с сорока четырех готовлов, по ходу которого автор обозначает атрибуты готовлова рода. Во-первых, шаманы имеют знаковое отличие на шапках (*залаа* ‘кисточка на шапке шамана’): *Далайн хулаһан минаа*, / *Дайдын үен залаа*, / *Уһанай хулаһан унаа*, / *Үндэрэй булаган залаа* ‘Камыш морской — кнут, / Горностай тайги — кисточка [на шапке], / Камыш водный — транспорт, / Соболь вершин — кисточка [на шапке]’ [Балдаев, № 314/378, л. 1]. Как всегда, в подобных параллельных конструкциях наблюдается символическая нечеткость и завуалированность, не позволяющая точно определить, шкурка какого животного — горностая или соболя — используется в качестве кисточки для шаманского головного убора. Во-вторых, связь с тотемным предком орлом обозначена упоминанием сосны с птенцами и белоголовых лесных орлов.

Далее, без развития сюжета, идет перечисление многозначных символов связи с восточными *хатами*: синими, черными и желтыми дорогами. Компактно перечисленные зооморфные помощники духов имеют трафаретные символические функции, в шаманских текстах зайцы, соболя, горностаи в мире духов часто служат перевозчиками. Известны функции волка и ворона: первый, являясь собакой небесных божеств, предвещает будущее, второй в шаманизме часто символизирует волшебные способности перевоплощения. Примечательно, что орел дается с параллельным якутским названием — *хото* в роли посланника, связанного со священным орлом:

*Борохон туулай жээннай,
Бүртэн шоно зардуулнай.
Хон хирээ хубилгаамнай,
Хото бүрэгд эльшэмнай.*

Серенький заяц — возчик наш,
Сивый волк — вестник наш,
Хон ворон — перерождение наше,
Хото орел — посланник наш.

[Там же, л. 2]

Композиционно события продолжают разворачиваться как бы в реальном пространстве, но по законам иного мира. Действия *най-*

гуришинов выглядят как реализация предложенной свыше программы: *Хүлэр мүнгэн санхинуур / Хэбтүүлхээз болилой, / Хэлэн амаймни татажса / Амаруулхаяа болилой* 'Бронзово-серебряный колокольчик / Лежать не дает, / За язык меня дергая, / Отдыхать мне не дает' [Там же, л. 4]. Здесь нас интересует мотивировка действий персонажей на сюжетном уровне текста, способ установления связей между событиями, действиями и поступками персонажей.

С.Ю. Неклюдов, подробно анализируя соотношение места действия с возникающей в этом месте ситуацией в былинах, отмечает: «Места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былинах прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий» [Неклюдов, 1966, с. 42]. В заянских песнопениях также присутствует ценностное отношение к пространству как особенность традиционной фольклорной культуры.

Деятельность духов в обрядовом действии коммуникативная, т.е. шаман в измененном состоянии сознания, умеющий перевоплощаться в разных персонажей, выполняет связующую миры коммуникативную функцию. Здесь особое значение, возможно, имеет такая характерная черта шамана, как умение установить интуитивную связь с духами призываемых предков или небожителей.

Итак, причиной событий выступает воля духов. Герой действует под диктовку невидимого персонажа, вступившего с ним в общение, поэтому события не имеют причинно-следственной связи. Поступки героя определяются вступившим с ним в связь или вошедшим в него духом:

*Гараха улаан наранаар
Галзуумни хүдэлнэ,
Орохо шара наранаар
Обомни хүдэлнэ.*

С восходом красного солнца
Дух онго во мне заговаривает,
При закате желтого солнца
Перевоплотиться требует.

[Балдаев, № 314/378, л. 5, перевод приблизительный]

В последней строке, возможно, более точен перевод 'во мне шевелится непреодолимое желание войти в состояние онго'. Событие представляется как результат реализации сверхъестественной воли, в сложившейся ситуации герой только повинуетея воле диктующего.

Таким образом, отношение между духом и героем-найгуришином — это отношение причины к следствию, т.е. действия найгуришина ини-

цированы духом, заяном. По этому поводу интересно замечание К. Леви-Стросса относительно речи шамана при оказании помощи рожице: «Отношение между микробом и болезнью для сознания пациента есть отношение чисто внешнее — это отношение причины к следствию, в то время как отношение между чудовищем и болезнью для того же сознания (или подсознания) есть отношение внутреннее — это отношение символа к символизируемому предмету» [Леви-Стросс, 1985б, с. 176]. В шаманских текстах в основном события развиваются как отношение «символа к символизируемому предмету».

Герой-*найгуршин* в заянских песнопениях служит только проводником идей вошедшего в него духа. По мнению В.А. Михайлова, «сами духи называются *заянами*-творцами, но не в смысле высшего творческого начала, созидателя, а в смысле вдохновителя, наставителя пения о своей жизни, о своем *удха*» [Михайлов В., 1996, с. 16]. Символическое вхождение духа в героя, обозначаемое *онго орохо*, описано как момент перехода в измененное состояние сознания: *Мяхан сагаан шүрбэхэймни / Таталдасаран үлээбэ, / Нюрга уруумни оробо / Нугаруунаарамни гараба* 'Мясисто-белые жилы мои / До судороги задуло, / В спину мне вошло, / Через спинной хребет вышло' [Балдаев, № 314/378, л. 6]. Основные отношения здесь не субъектно-объектные, а взаимодействие субъекта с другим субъектом.

Отличительной особенностью шаманских призываний являются два параллельно действующих пространства, наслаивающихся друг на друга. Реальный план, состоящий из найгурского движения со всеми его символическими атрибутами, связан с живыми людьми. На этот реальный план накладывается мифологическая история призываемого *заяна*. И образ *заяна* в сознании призывающего не отличается, например, от руководителя-*минаши*, который как бы олицетворяет собой данного *заяна*. Мифологическое сакральное время — ведущее, потому в песнопениях считается естественным переход от исторического линейного времени к циклически повторяющемуся времени. В варианте призывания Т. Петухова более четко представлен момент вхождения в измененное состояние сознания, в остальных текстах реальный и символический планы семантически не дифференцированы.

Фиксацию диалогических отношений в шаманских текстах и выявление позиций первого, второго или третьего лица мы провели по ходу анализа текстов. Выявлены трудноуловимые переходы от уровня деятелей к уровню персонажей, особенности мифологической модели мира.

В некоторых текстах реальные и мифологические персонажи сливаются воедино и действуют от лица духа-заяна. В композиции текста зачастую наблюдается соединение реального пространства с символическим. Например, одновременно действуют лица первого и второго плана: посторонний наблюдатель отмечает, что *найгуришины* режут себя ножами, следом же вступает голос мифологического персонажа (духа), говорящего, что он наткнулся на лезвие ножа. Для шаманских текстов характерно стирание границ между объектом и субъектом. Возможно, совмещение двух планов связано с вхождением духа в *найгурина*.

В призывании не указывается, кто конкретно входит в число пяти тарасинских *заянов*, однако их генеалогия перечисляется в шести поколениях: 1) Ёбгэн и его дети — Инган и Хоосто; 2) два быстрых сына Хоосты — Буян и Батан; 3) Буяна сын Буяшка; 4) Буяшки два сына — Шобхоног и Порол; 5) Шобхонога двое детей — Федот и Алешка; 6) Федота сын Егор [Балдаев, № 314/378, л. 8]. В легендах, преданиях и песнопениях имена тарасинских шаманов воспеваются в разных вариантах.

В песнопении описывается реальная история тарасинских шаманов — борьба с обусинскими шаманами, союз против них с ардайскими десятью и кудинскими «обладающими синими лошадьми»: *Арда дээрээ буухадаа, / Ардаяа арбанаар / Анда танил бололойбди* 'Спустившись на Арду, / С ардайскими десятью / Побратимами стали'; *Хотьхойн хайе бэдэржэ / Хүхэ моритоноор нэгэдэлэйб* 'Лучших из Хотьхи выбирая, / С обладающими синими конями объединился' [Балдаев, № 314/378, л. 9]. 'Ардайскими десятью' считались шаманы харанутского рода из улусов Эмэгэй, Тайлан, эхириты и булагаты почитали аханутов как отдельные божества. Харануты пришли из Монголии в XVI в., еще до прихода русских в Прибайкалье. По сведениям С.П. Балдаева, известны ахануты ардайские, обусинские и тарасинские, они были обозначены как духи-покровители только в Прибайкалье.

Хотя в некоторых текстах песнопения говорится, что тарасинские шаманы объединились с ардайскими, есть другие тексты, в которых отрицается их союз. Оказывается, тарасинские шаманы связывают с ними свой *удха* 'шаманский корень': *Удхалама удхамнай, / Унгиллама түүхэмнай / Ардайн арбанһаа* 'Изначальный наш корень, / Первоначальная история — / С десяти ардайских'. Данную версию подтверждает известная шаманская поговорка: *Ардайн арбанһаа тараһан*

Тарасайн табан 'От десяти ардайских распространившиеся пять тарасинских'.

Особо выделяются призывания Егору сыну Федота (последнему шаману из великого тарасинского рода). Свообразным и уникальным представляется песнопение «Найгуры», записанное от улигершина Аполлона Тороева, посвященное Егору. Тексты А. Тороева в записи И.Н. Мадасона отличаются более архаической лексикой, стилистикой построения текстов и набором формульных выражений.

Преобладающими в песнопении являются мотивы самоутверждения и прославления могущества главного героя. В описании родословной автор, не расписывая длинную общепринятую канву, выделяет волшебные способности Егора, где семантика подобных формульных выражений предельно завуалирована, тем более что в варианте А. Тороева контекст определен нечетко:

*Мараа хара азаргайн
Мандаа дунда үдэлэйб,
Мадага ехэ хотигойн
Эрэ дээрэ үдэлэйб.*

Черного-пречерного жеребца
За холку зацепился,
Огромного охотничьего ножа
На лезвие наткнулся.

[Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 14]

Разгадку находим в других вариантах текста. В «Призывании Эдирхэна Алхансаева» Т. Дабаева данная формула звучит более понятно и дана в контексте воспевания могущества заяна Бальхая: *Мараа хара азаргая / Мандаа дээрэн аһалдажа, / Мадага ехэ хотигой / Эри дээрэн адалдажа...* 'Черного-пречерного жеребца / За холку ухватившись, / Огромного охотничьего ножа / На лезвие наткнувшись...' [Балдаев, № 254/342, л. 23]. Значение слова *үдэлдэхэ* 'воткнуться' проясняется через глаголы с близкой семантикой — *аһалдаха* 'ухватиться', *адалдаха* 'воткнуться'. В третьем варианте текста (запись Ц.Ж. Жамцарано) эпизод прочитывается уже более прозрачно: употребляется глагол *һуубаб* с точным значением 'сел', слово *мандаа* записано правильно — *мундаа* 'холка': *Мараа хара азаргын мундаа дээрэ һуубаб, / Мадага ехэ хотогын үзүүр дээрэ һуубаб* 'На холку пречерного жеребца воссел я, / На лезвие охотничьего ножа воссел я' [Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996, с. 120]. Мечи, сабли и ножи издавна входили в набор необходимых атрибутов шаманов Сибири, Средней Азии и Казахстана.

Символика подобных действий зависит как от мифологических представлений коллектива, так и от традиционной магической прак-

тики. Содержание данного формульного выражения выявляется в контексте обряда с набором ритуальных предметов и их символикой, эпизод связан с обрядом *хоболго*, описанным нами выше. Таким образом, повторение и вариации доминантных символов и основных мифов-символов в различных комбинациях высвечивают точное значение символов в более архаичных или неправильно записанных текстах.

Воспевая способности Егора, автор подчеркивает красноречие как одно из главных качеств *найгурушинов*: *Хурса хэлитэн хаагуурби / Хэлсэлдэхэ хабамни* 'Где острословы, / Мощь моя в моей речи' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 14]. В призываниях исполнитель текста является проводником между мирами. Заговор обрядового певца, жреца принуждает богов проявить себя, подействовать, он властен над ними, его мановению повинуются природа, мир создан культом [Веселовский, 1940, с. 258].

Хотя авторское «я» исполнителя находится на особо сильной позиции как избранного и дар имеющего, в песнопениях постоянно подчеркивается, что язык шамана не совершенен для общения с богами, поэтому он особо предупреждает высшие божества быть снисходительными: *Айжа байжа амилхамни, / Иижэ байжа нюурлахамни*. 'Боясь, буду дышать, / Как смогу, буду вас называть' [Балдаев, № 382/267, л. 24]. Примечательно, что в некоторых текстах шаман не только предупреждает о своих возможных ошибках, но и устанавливает вину каждого: *Буруу дурдаха бөөшүүлэй зэмэ, / Буруу бариха баряшанай зэмэ, / Зүб байсарань бурижа гархан бурхашуулай зэмэ* 'Неправильное призывание — вина шамана, / Неправильное подношение — вина подающего, / При правильном обряде не отозваться — вина богов' [Балдаев, № 382/267, л. 33]. Этикет при обращении к небожителям предполагает строгое соблюдение определенных правил. Считается, что при неправильном обращении к богам могут быть отрицательные результаты, поэтому шаман стремится установить наиболее совершенный язык общения.

Устойчивые универсальные представления о бинарной структуре мира в шаманских текстах четко выделяют пространство свое (живое) / чужое (мертвое), реальное / символическое, и взаимоотношения этих оппозиций объясняют любую ситуацию в развитии сюжета. Фантастические способности героя показаны в символическом пространстве песнопения: *Уһан далайн болоходо / Үрмэ дээгүүр хиидэлэйб, / Улаан гали болоходо / Унин дээгүүр хиидэлэйб* 'Когда вода морем разливалась, / Над пеной [его] летал я. / Когда багровый огонь

распространялся, / Над дымом [его] летал я' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 15]. Эпизод подтверждают многочисленные рассказы шаманов об их способности ходить по воде и не гореть в огне. По нашим наблюдениям, шаманы как сверхъестественные существа, выполняя одни и те же символические функции, в песнопениях предстают обобщенными личностями. Дед, сын, внук шамана, обладая одними и теми же волшебными способностями, сливаются почти воедино.

Говоря о сверхъестественных способностях шамана, уместно вспомнить об особом обряде в шаманской практике. Шаман имел такие способности, что мог распоряжаться чужой жизнью. Умение перевоплощаться тесно связано с переселением души, с обрядом обмена души здорового человека на душу смертельно больного. В записях Ц.Ж. Жамцарано сохранилась редкая песня с комментариями ученого:

<i>Ай, бурхан!</i>	О, боже!
<i>Нахигар баруун ташаанда</i>	На правом изогнутом боку [коня]
<i>Найман баглаа хударга,</i>	С восьмью связками шлея,
<i>Найдалтайл нүхэрэйм салгалсан</i>	Любимая моя стала обменом
<i>Наманжул Сэнгын Сэндэмэ.</i>	Для Сэндэмы Наманжул Сэнги.

Песня сопровождается комментариями: «Начало песни молодого бурята Агинского ведомства, у коего любимая девушка была отдана хозяину смерти в обмен больной дочери одного бурята по имени Наманжул Сэнгэ. Замена больного здоровым есть особый обряд ламского и шаманского лечения больных и называется *долиг* 'мена'. Эта песня считалась запрещенной общественным мнением, оттого очень трудно восстановить (весь текст)» [Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 5, л. 919].

О волшебных способностях персонажей повествуется во многих преданиях о тарасинских шаманах. Федот, отец Егора, один из знаменитых тарасинских шаманов, настолько был почитаем среди своих соплеменников, что его принимали за живого бога. В молодом возрасте, по легенде, он в ссоре с шаманом монгольского рода был побежден и умер [Балдаев, № 132/106, л. 59]. Редко какой из больших шаманов умирает своей смертью, по преданиям, шаманские враждующие роды преследуют друг друга до тех пор, пока один из них не прервется.

В сцене обряда захоронения шамана совмещаются ритуально-символический и мифологический планы. Егор, уйдя из жизни, был возведен на *арангу* и в 15 лет, и в 25, и в 35 лет. Как известно, шаманы подлежат захоронению в воздухе, хотя именно подвешивание гроба

между деревьями называется *аранга*, в данных текстах захоронение в земле также называют 'возвести на *арангу*'. Возникает вопрос относительно точной даты его смерти. Характерное для шаманских текстов разворачивание параллельных повторяющихся конструкций создает впечатление неясности, загадочности, что, возможно, является условием обряда.

Для шаманов особое значение имеют места захоронения как выделенное, ритуально узаконенное пространство, в дальнейшем почитаемое как сакральный локус. Последний связан с многочисленными легендами, например, шаманы «до скончания веков должны блуждать, шаманить на том месте, где похоронены. Должны прыгать до тех пор, пока кончик косы не скроется. А уходит шаман в землю медленно, по одному пальцу в столетие» [Жамцарано, 2001, с. 247]. Поэтому тревожить их дух и посещать места захоронения греховно.

В песнопении подробно расписаны похороны Егора (*арангада гаралга*). В шаманских текстах похоронные обряды своеобразно описаны с сакральной точки зрения. Отдельные мотивы обряда захоронения соприкасаются с внеритуальной действительностью, дополняются реальными историческими подробностями, свидетельствующими об их поздних наслоениях на архаические мифологические мотивы: *Баруун гараа долёоборто / Алтан бэһэлиг зүүгээлби, / Уһан боро ёроогоо / Уналсажса гараалби* 'На правом указательном пальце / Золотое кольцо носил я, / Водянисто-серого жеребца / Оседлав, выехал я' [Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188, л. 16]. Обязательный атрибут убийства коня на могиле шамана связан с символической функцией коня как транспорта. Точное выполнение как пространственных символических кодировок при погребении, так и временных установок ограждает живых от воздействий мертвого в дальнейшем. Тем более в мифологическом сознании особо опасными представляются люди, отмеченные свыше, умершие не своей смертью и до срока.

В песнопении о Егоре нет реальной биографической канвы, вписанной в мифологическую историю героя. Все его символические атрибуты связаны с традиционными формулами найгурских текстов. Один из главных мотивов заянских песнопений — возвращение Егора в этот мир описывается только в контексте найгурского движения. В варианте А. Тороева подчеркивается его перевоплощение в орла после смерти (см. гл. 2). В тексте Т. Петухова развернуто описываются перевоплощения Егора в орла, ворона: *Хара хирээ боложо хаагалһан удхамни* 'В черного ворона перевоплотившийся, каркаю-

щий род мой' [Балдаев, № 314/378, л. 13]. Примечательно, что в варианте Т. Петухова дается общепринятая формула призывания орла Хан Хотой, которая завершается высиживанием яиц на сосне и рождением птенцов. А далее весьма необычно вставляется тема Егора: *Зулзагая тэһэлхэдэн / Шоношолжо улилайт...* 'Когда птенцы появились, / Волком вы завыли...' [Балдаев, № 314/378, л. 13]. Стабильность тематической структуры шаманских призываний является условием ритуального действия. В обрядовых текстах используются формульные выражения, кодирующие известные легенды и мифы. Вой волком в данном контексте, возможно, связан с перевоплощением тарасинских *заянов* в волков, упоминаемых во многих текстах.

Обряд жертвоприношения Егору отличается от остальных особым ритуалом *остоол табиха* 'ставить стол' с традиционными национальными блюдами и обязательным возжиганием лампадки. Обряды жертвоприношения, имевшие символическую функцию, приобретают устойчивую форму. Трапеза как священнодействие, как освященная процедура нагружается определенным смыслом: важно, что Егору ставится именно стол с лампадкой, а Бугдану определенным образом подается баран. Исход сложившейся ситуации, в связи с которой проводится данный обряд, зависит от правильно выбранного способа общения с призываемым духом.

Многие эпизоды в песнопениях выстроены афористически закодированно, не раскрывают полностью смысл высказываемого. «Внутренний пульс» определяет темп и ритмический рисунок подобных эпизодов. За нарочитыми повторами выстраивается символический мир бытийного, потустороннего, логически необъяснимого, но, безусловно, создающего ярко переживаемую картину. Хотя ситуация в сюжете всегда проявляет свою вневременную сторону, в тексте наблюдается гармоничное сочетание рационального и подсознательного.

Итак, по нашим наблюдениям, особенностью сюжетного движения заянских песнопений является параллельное с реальными действиями *найгуришинов*, эпизодами из земной истории героев развитие событий иного мира. Иной мир диктует развитие событий (сюжета) в этом мире. Многие события, происходящие с персонажами как в ином мире, так и в реальном пространстве, имеют символический характер, зачастую происходит совмещение реального и символического планов. Например, в ином мире подробно описываемый сбор духами своего отряда предполагает в этом мире наказание духами (Эдирхэном с друзьями) рода нового мужа Галхан. При описании действий в этом

мире также преобладает символический план, например действия Бахуная в Иркутске. Бахунай показывает свои волшебные силы христианским религиозным деятелям, доказывая свои сверхъестественные способности: сидит в горящем костре, покрытый инеем, приговаривая: «Холодно мне». Действия персонажей соответствуют сюжетам многочисленных сопутствующих преданий и легенд о волшебных способностях больших шаманов. В шаманских песнопениях выделяются тексты с преобладанием реальной канвы событий на фоне мифологического начала и тексты, составленные на основе мифологических сюжетов. В текстах, в которых равномерно представлены ритуально-мифологический и конкретно-бытовой планы, сосуществует мифологическое и дескриптивное (логическое) мышление.

В призываниях причина смерти персонажей имеет реальные и мифологические корни, так как последние ведомы шаманам и выявлены ими. Если Духэй и хоринские две девицы умерли по естественной причине и в ходе песнопений развивается только эта тема, то в истории Эдирхэна прослеживается мифологическая канва смерти без упоминания ее реальной причины.

Во-первых, в жанровом плане нами определено, что заянские песнопения представляют единую систему содержательных, поэтических, функциональных и исполнительских стереотипов, «за которыми стоят выработанные коллективным опытом представления, отношения, связи с теми или иными сферами действительности, социальными институтами, бытом и т.д.» [Путилов, 2003, с. 167]. Сюжеты заянских песнопений имеют единую композицию, действие в основном разворачивается стремительно, напряженно, при этом события, о которых идет речь, представлены фрагментарно.

В шаманских песнопениях наблюдается тесная связь между местом действия и сюжетной ситуацией. По нашему мнению, значимая символическая формула, подразумевающая образ или миф, отмечает изменение ситуации, т.е. движение сюжета. В сюжетно-композиционном развитии действия в песнопениях символ служит одним из ведущих типов связи, символ как «ген сюжета» (Лотман) раскрывает скрытые потенции текста. Одни и те же символы в фольклорном тексте разворачивают идентичную сюжетную канву. Причинная связь событий в развитии сюжета песнопений зачастую заменяется образами-символами или мифами-символами.

Во-вторых, как нам представляется, сюжет данного цикла на семантическом уровне имеет единый набор основных элементов. Тек-

сты носят сводный характер, где наблюдается типично механическое соединение близких по мотиву образов в кумулятивном сюжете. Характерной чертой заянских песнопений является повторяющееся упоминание основных действующих персонажей со всеми их устойчивыми обозначениями, также наблюдается повторение постоянных мотивов в схожих сюжетных ситуациях с несколько иной компоновкой, либо формулы без изменений переходят из текста в текст. Устойчивость и повторяемость определенных мотивов в типологически близких песнопениях дают возможность предположительно выявить архаические традиции (фантастические, магические, мифологические) и проследить их позднейшие трансформации. Как удалось выяснить в результате исследования, представления о мире и обществе в заянских песнопениях, являясь фоном повествования, определяют сюжеттику, образность и элементы структуры текстов.

В-третьих, в развитии сюжета основное значение имеет вертикальная картина мира, символическое движение героев по вертикали между мирами организует построение сюжетной канвы. В данной ситуации концепция «мирового древа» играет «особую организующую роль по отношению к конкретным мифологическим системам, определяя их внутреннюю структуру и все их основные параметры» [Топоров, 1987, с. 398]. Сюжет заянских песнопений выстроен как мифологический переход героев из замкнутого пространства жизни во внешний мир и их возвращение.

Сюжетные ситуации разыгрываются именно как в мифологическом тексте. В песнопениях наблюдается разграничение своего (реального) и чужого (потустороннего) пространства. Иной мир обозначен в двух видах: на небесах и в нижнем мире, где верхние пределы топографически неопределенны, а потусторонний мир чаще маркируется восточными пределами земли. По ходу развития сюжета наблюдается некая абсурдность пространства иного мира, возможно зависящая от быстроты перевоплощений персонажей. Дух оказывается на небесах, под водой, на земле, иногда кажется, что он существует невидимым духом на земле и в то же время наблюдает из параллельного мира. Следует отметить, что в заянских песнопениях сюжет событий в основном развивается не в новом пространстве смерти, а именно в покинутом пространстве жизни.

Заключение

Миры представлены человеку через его культуру, и интерпретация мира у каждого народа имеет свои особенности. Иррациональный мир шаманской поэзии тяготеет к ассоциативным связям. «Мир устной памяти насыщен символами» (Лотман), символический код, пропущенный сквозь традиции, поддается более широким интерпретациям. В шаманских текстах слово или символ, имея мифологически-субстанциональную структуру образа, является медиатором между двумя мирами.

Выявляя закономерности эстетического бытия шаманской поэзии, полагаем, что шаманские песнопения соответствуют традиционным канонам устных поэтических текстов, где «традиция существует как известный набор композиционных и сюжетных схем, как система сцепления образов, как устойчивое символическое значение отдельных действий и предметов» [Путилов, 1980, с. 166]. Шаманские песнопения являются частью фольклорных текстов, индивидуальная фантазия любого шамана тесно связана рамками устной традиции.

Стихосложение, поэтическая образность, звуковое строение шаманских песнопений, сохраняя своеобразие сакрального текста, в целом выстроены по канонам фольклорной эстетики, в них присутствуют элементы эпических, песенных, малых поэтических жанров. Классификация шаманских текстов представлена в нашей работе по персонажному ряду, жанрам и символическим функциям.

1. Многочисленный пантеон шаманских персонажей иерархически разделен на небесных небожителей — *тэнгри* и их детей — *хатов*, среди которых выделяются тотемные первопредки. *Заяны*, *эжины* определенных местностей рассматриваются как духи знаменитых шаманов, особо отмечены «черные всадники», как исторические личности, вошедшие в сонм шаманских небожителей в статусе *нойонов* за свои заслуги перед племенем. В культовых поэтических текстах исторические личности становятся мифологическими героями, обрастая религиозными символическими функциями. Рассмотрены божества как небесного, так и земного происхождения, выступающие покровителями детей. *Онгоны* как мнемонические образы-символы олицетво-

ряют известных персонажей шаманского пантеона, например духов известных *нойонов*, *эжинов* и *заянов*, и в своих функциях дублируют их роль на профанном уровне.

2. Рассмотренные в жанровом плане культовые стихотворные тексты содержат три основных пласта. Из них четко можно выделить объемные песнопения более позднего происхождения, посвященные многочисленным *заянам* разных племен и родов. Короткие гимны восхваления и заклинания также имеют свои структурные особенности. Все остальные тексты, не вошедшие по жанровым признакам в заянские песнопения и гимны, условно обозначены как молитвы-призывания. Гимны-заклинания и восхваления чаще всего используются при призывании небожителей. Призывания *хатов*, *онгонов*, *нойонов*, *эжинов* и божеств-покровителей детей представляют собой короткие гимны-заклинания, а также пространные молитвы-призывания, характеризующиеся мифологической сюжетной канвой с элементами реальных событий. Ярким примером последних служат тексты о «черных всадниках» с их центральным образом в лице Ажарай Бухэ.

Песнопения о духах-*заянах* в сюжетном плане делятся на две разновидности. Первую составляют тексты, связанные с найгурским движением и адресованные в основном тарасинским и обусинским *заянам*. Другой пласт представляет цикл песнопений о многочисленных местных духах шаманов, возведенных в ранг *заянов* — охранителей и карателей родов и не связанных с найгурским движением. В целом заянские песнопения в сюжетно-композиционном плане выглядят наиболее последовательно и логично выстроенными текстами. Сводный характер текстов с механическим соединением близких по мотиву образов мы определили как «кумулятивный сюжет». Хотя сюжетные ситуации разыгрываются как в мифологическом тексте, особенностью сюжетного движения заянских песнопений является параллельное существование реального и потустороннего миров. Особо подчеркиваем, что в сюжетно-композиционном развитии действий заянских песнопений символ служит одним из ведущих типов связи, раскрывая скрытые потенции текста.

3. Особенностью символики шаманских персонажей является их многозначность, хорошо прослеживаемая в конкретных текстах. Актуализация же тех или иных символов зависит от существующих реалий сакрального и профанного порядка. Символическое поле обрядовых текстов в первую очередь связано с культом предков и с тесно примыкающими к нему представлениями о жизни и смерти. В символическом аспекте нами выделены образы-символы и мифы-символы.

К простым образам-символам относим пространственные, оппозиционные, мнемонические символы. Пространство в шаманских песнопениях пронизано множеством символических кодов. Как символы передвижения и связи между мирами нами рассмотрены универсальные образы горы, камня, стрелы, дерева, нити, веревки и др. Символами перевоплощений при переходе между мирами являются образы птиц, животных и невидимых духов. К простым символам мы относим также природные и созданные человеческим воображением образы *тэнгри*-небожителей, тотемов и *онгонов*. Образы-символы, воплощающие основные идеи мира и человека, жизни и смерти, приобретают сакрализованный характер в ритуальных действиях и действуют как константные единицы.

Мы особо подчеркиваем взаимосвязь мифа-символа и образа-символа. Например, образ орла, рассматриваемый нами как единичный образ-тотем, раскрывается в символической связи орла с солнцем, мировым яйцом, мировым деревом. Универсальная функция орла как творца, добытчика огня и первопредка в бурятских шаманских призываниях сохранилась в формульных выражениях именно на мифологическом уровне.

Шаманские песнопения в основном состояются из набора формул на определенные темы, в которых скрыты мифы-символы, где миф выступает как цельная замкнутая символическая система, расшифровываемая при контекстуальном, интертекстуальном анализе. В шаманских призываниях содержание в основном зависит от внепесенной мифологической структуры, и эту мифологическую структуру мы рассматриваем как миф-символ. Мифы, образы которых превратились в архетипы, относим к сложным символам. В системе мифов-символов нами рассмотрены мифы о *хатах* — сыновьях Эсэгэ Малан тэнгри, знаменитых шаманах, «черных всадниках» и божествах-покровителях детей. При выявлении множества вариантов имен мифологических персонажей мы проследили трансформацию мифических субъектов, которые под разными именами зашифрованы в мифах-символах.

Из-за чрезвычайного обилия материалов и фигурирующих в них персонажей первоочередную задачу исследования мы видели в самой постановке проблемы и раскрытии общей картины сакрального мира шаманских песнопений. Поэтому во многих случаях нам пришлось не углубляться в характерологические особенности каждого персонажа, а обозначить символический ряд, исходя из текстуального материала. Тем не менее мы сочли нужным дать более полную характеристику со стороны поэтики и семантики образов «черных всадников» и духов-

заянов как персонажей, показывающих в известной степени эволюцию героя и жанра в бурятском шаманизме.

С точки зрения исторической поэтики нами рассмотрены стихосложение, поэтическая образность, звуковое строение шаманских поэтических текстов. В ходе анализа стихосложения шаманских песнопений в сравнении с улигерными поэтическими текстами выявлены сакральная, практическая функция шаманского стиха и эстетическая функция улигерных стихов. Анализ звукового строения культовых песнопений позволил выявить некоторые закономерности и особенности. Звуковая организация шаманского стиха восходит к национальным традициям, обусловленным особенностями бурят-монгольского языка, спецификой поэтики устного народного творчества. Основными элементами звуковой организации текста являются аллитерация, анаграммирование, вариативные повторы. Уровень звуковой организации стиха также связан с жанровой спецификой анализируемых произведений, смысловая насыщенность, логика построения текста, использование художественных образов обуславливают степень использования тех или иных созвучий.

Традиции сакрального текста, не являющегося еще поэзией в ее истинном значении, взаимодействуя с традициями народной поэзии, эпоса, создают некоторую связность и цельность по канонам фольклорной эстетики. Нами отмечены тексты, созданные по эпической канве, также следы эпической универсалии мы проследили во многих призываниях. По нашим наблюдениям, в основе некоторых шаманских песнопений лежит базовая модель эпических поэтических текстов. Зачастую в зачинах гимнов и призываний присутствуют традиции эпического стихосложения, в песнопениях описание значимых символов соответствует фольклорным штампам. Символическое значение образов в эпосе и шаманских призываниях идентично.

На наш взгляд, в шаманских песнопениях возможно проследить процессы жанрообразования и жанроизменения. В них отражены разные типологические стадии развития, где трансформация и наложение текстов зависят от пространственно-временного континуума. Нами выявлены региональные варианты песнопений с разным набором имен одних и тех же персонажей. Архаический пласт текстов проявляется в мифологических сюжетах, именах, некоторых табуированных формулах. В шаманских песнопениях семантическая противоречивость и многозначность автохтонных символов в разных контекстах представляют собой определенные ступени мировоззренческих, бытовых и поэтических трансформаций.

Отечественными этнографами и фольклористами бурятские шаманские тексты в основном записаны в конце XIX — начале XX в. Основной фонд культовых текстов относится к периоду, когда буряты вошли в состав Российского государства. В культовых текстах русизмы присутствуют как неоспоримое свидетельство влияния иноязычной лексики, обусловленного исторической средой. Об архаичности вербального материала можно судить по реальным историческим событиям и лексике, сохранившимся в призываниях, легендах, мифах и преданиях о пантеоне шаманских небожителей.

Архетипы как основные изначальные и общечеловеческие модели, известные человечеству издревле, лежат в основе мифологических структур. Особенностью шаманских песнопений мы считаем традиционные архетипы, связанные с исконными национальными корнями. Комплекс мифологических и магических представлений в песнопениях обусловлен типичными для данного общества представлениями о нормах поведения. В ходе анализа текстов мы отметили наличие сквозных идей, образов, мотивов и тем в разных жанрах, зависящих от общемировоззренческих, концептуальных и социальных факторов. Семантическая насыщенность шаманских текстов буддийскими символами и мотивами зависит от региона записи, архаических истоков и более поздних социально-культурных наслоений.

Сопоставляя вариации текстов, мы обращаемся к историко-этнографической интерпретации, к реконструкции древнейших мифологических корней. Сопоставительно-сравнительный анализ множества вариативно-синонимичных текстов позволил раскрыть семантику и генезис особо завуалированных песнопений. При выявлении символического кода вербальных текстов привлечены материалы легенд и преданий, описания обрядов. Мнемонико-сакральные символы включаются в текст ритуала и в различных обрядах приобретают широкую многозначность. Само существование их подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен [Лотман, 1987, с. 3–12]. Сакрально-магический характер вербальной формулы соотнесен с мифологическим планом. Кроме мифологического плана нами учтен и психологический план, зависимость текста песнопения от ритуально-психологического аспекта.

По ходу анализа текстов были выявлены национальные стереотипы, народная психология, космогонические представления о мире, архетипы коллективного бессознательного, инварианты мифов, до-нарративные речь и пение, нарратив в шаманской поэзии. Разумеется, нами далеко не полно описаны шаманские представления о земной и небесной жизни. Из символов связи между мирами, символических

перевоплощений персонажей, формульных микросимволов, развернутых мифов-символов выбраны лишь те содержательные мотивы, которые встречаются в рассматриваемых песнопениях.

По нашим наблюдениям, сакральное пространство в шаманских песнопениях локализуется в центрах, представляющих собой реальные топонимы. Персонажи шаманских текстов чаще всего концентрируются в Тункинской долине. В подтверждение наших выводов приводим мнение Ц.Ж. Жамцарано о том, что «все предания бурят, даже самые древние, вертятся около Хухуй Мундарги и Далай (Тункинские Альпы и Море-Байкал)» [Жамцарано, 2001, с. 115]. В призываниях указывается точное месторасположение сакральной точки на Байкале — остров Ольхон.

Как известно, введение в научный оборот бурятских текстов напрямую связано с необходимостью их адекватного перевода с языка оригинала на русский, проблема же перевода шаманских песнопений усложняется их особым сакрализированным содержанием. Если удастся расшифровать тайну формульных выражений, точное значение диалектного слова или архаичной лексемы, то не менее трудно передать мир шаманского текста в научно-точном и литературно-приемлемом переводе, сохраняя при этом образно-семантический колорит оригинала.

Выявив основных исполнителей шаманских песнопений, мы проследили некоторые особенности их репертуара. Насколько можно судить по имеющимся материалам, каждый автор, не нарушая основной традиционной канвы, создает свои вариации. Отметим особенность улигерной поэтики шаманских призываний в исполнении известных шаманов-улигершинов: Пёехона Петрова, Папы Тушемилова, Аполлона Тороева, Парамона Дмитриева, насыщенность мифологическими элементами и устойчивую глубинную семантику песнопений в исполнении крупных шаманов: Михаила Степанова, Тунтигара Дабаева, Гавриила Пянкинова, Тосона Петухова, Маншута Бильдаева.

Для объяснения противоречивых тенденций в мотивах шаманских песнопений, для понимания принципов варьирования мотивов и символов в фольклорно-этнокультурном дискурсе мы предприняли попытку расшифровать основные коды, используемые в культовой поэзии. Очевидно, шаманские песнопения как мировидение и форма выражения творческого духа народа будут объектом дальнейших всесторонних исследований.

Библиография

Неопубликованные источники

- Алексеева, № 753 — *Алексеева Т.К.* Материалы по шаманизму: записаны у шамана Шобонова Морхоноя Алсагаровича, 70 лет, улус Онгой-Кутанка, 1945 г. Вторые варианты записаны у Болдырева Илакся там же. Всего 5700 стих. строк // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. Алексеевой Т.К., шаманство, № 753.
- Балдаев, № 1 (93) — Персонажи бурятской мифологии // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, мифология, № 1 (93).
- Балдаев, № 132 (106) — Мифы, легенды и предания бурятского народа // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 132 (106), л. 1–80.
- Балдаев, № 164/332 (210/332) — Эрхэ Суйбэн тайжа = [Призывание Эрхэ Суйбэн]: записано от Б. Онхоновой, 79 лет, в 1917 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 164/332 (210/332).
- Балдаев, № 173/339а — Шубуун ноён = [Птица нойон]: записано от Питуна Пилаева, гушитского рода, улус Гушит Эхирит-Булагатский аймак, 1917 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 173/339а.
- Балдаев, № 173 (339а) — Шубуун ноён и Шамхар хатан = [Птица нойон и Шамхар госпожа]: записано от Питуна Пилаева, гушитского рода, улус Гушит Эхирит-Булагатского аймака // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 173 (339а).
- Балдаев, № 174/339а — Үнэртэ хүнэртэ хоёр = [Онгоны хорька и горностая]: история Будыхан и Тудыхан: записано от Лазаря Бардаханова, олзонова рода, улус Баянгаза Эхирит-Булагатского аймака, 16 января 1949 г.; Шара тэхэ Манжилай тэлээшэ бурхан = [Желтый козел Манжилай, срединное божество]: записано от Лазаря Бардаханова, олзонова рода, улус Баянгаза Эхирит-Булагатского аймака, 16 января 1949 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 174/339а.
- Балдаев, № 174/339а (220/339а) — Ухан хаадууд = [Водяные хаты]: записано от П. Петрова, 1940 г.; Ута Сагаан ноён = [Длинный белый нойон]: записано от В. Мазаева, ст. Таловка, Ольхон, 1915 г.; Баруунай хадай хаялгань = [Подношение западным хатам]: записано от Б. Болдонова в с. Баянгаза Эхирит-Булагатского района в 1944 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 174/339а (220/339а).
- Балдаев, № 193 (323), 147/323 — Хориин хоёр басагад = [Культ заянов и зайнок в шаманстве бурят: Хоринские две зайнки] / Пер. С.П. Балдаева. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 193 (323), 147/323, л. 64–103.
- Балдаев, № 201/324, 155 (304) — Онгон Хусай зарин // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 201/324, 155 (304), л. 3.

- Балдаев, № 214 (344а) — Балдаев С.П. Некоторые замечания к словарю И.А. Манжигеева по шаманству бурят // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 214 (344а).
- Балдаев, № 218/338 (172/338) — Бөөлэйхэн и Төөлэйхэн онгоной дурдалга = [Призывание онгонов Болэйхэн и Толэйхэн: онгоны хорька и горностояя]: записано от Павла Мадасова, 56 л., улус Урда Тангут Нукутского аймака, 1920 г.; Онгон Танхабайн табан, Тажагарайн долоон = Онгон 'Пятеро Танхабая, семеро Тажагарая': записано от Марьи Табинаевны Мазаевой, 45 л., улус Таловский 2, шоноева рода, Еланцинского инородческого ведомства, Ольхон, 27 января 1917 г., л. 41 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 218/338 (172/338).
- Балдаев, № 218/338 (311/267) — Бүдүүн хара бөө = [Толстый черный шаман]: записано от шамана Багая Донкина, 59 л., шарайтского рода, улус Тулхэнский Качутского аймака Иркутской области, 1935 г., л. 36–39; Хугшэн заяанай хаялга = [Подношение старой заянки]: записано от Моксона Хуяевой, 69 л., гоголов род, улус Хохорск Боханский хушун Иркутская губерния, 1907 г., л. 40–41 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 218/338, (311/267).
- Балдаев, № 218 (338) — Эргил Буга ноён Түнхэй галзуу, онгон = Призывание Эргил Буга нойона Тунхэй Галзуу: записано от Михаила Салданова, 65 л., улус Урда Тангут Нукутский аймак, 1917 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 218 (338).
- Балдаев, № 236/349а — Ямаатын үбгэни дурдалга = [Призывание старцев Яматы]: записано от шамана В. Бадмаева, улус Олзобей Аларский аймак, 1942 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 236/349а, л. 8.
- Балдаев, № 247/352 — Зүүни дүшэн дүрбэн тэнгэри = [Восточные сорок четыре тэнгри]: записано от шамана Аадага Губжанова, род Эрхэдэй, 65 л., с. Матаган, Оса, 1906 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 247/352.
- Балдаев, № 251/352 — Ойхоной баабайн бэшээшэнгүүд = [Писари хозяина Ольхона]: записано от Бартаса Пилеева, улус Хара-Хужир Ольхонский р-н, 1913 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 251/352.
- Балдаев, № 252 (386) — Писанида на горе Хашхай. Улус Хашхай, сортолов род, Унгинское ведомство, Балаганский уезд, Иркутская обл., 1910 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 252 (386), л. 17.
- Балдаев, № 254/342 — Алхансайн мараа хара Эдирхэн: [Черный-пречерный Эдирхэн Алханцаев]: записано от Тунтигара Дабаева, 3 гоголов род, Хохорский улус Боханское ведомство Балаганский уезд, декабрь 1909 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 254/342, л. 1–32.
- Балдаев, № 259/345а — Тэнгэрины агинских бурят // ЦВРК ИМБТ, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 259/345а.
- Балдаев, № 261/352 (313/352) — Обряд Шара тэхэ: записано от П. Петрова, с. Хадахан Аларский р-н, 1940 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 261/352 (313/352).
- Балдаев, № 262/352 — Хэрэг = Дело, необходимость [пер. Т.М. Михайлова]: записано от П. Тушемилова, с. Булут, 1940 г. // ЦВРК ИМБТ, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 262/352.

- Балдаев, № 263 (352) — Заянай дурдалга = [Призывание заяна]: записано от Л.Н. Болдонова, улус Зукулей, 1940 г. // ЦВРК ИМБТ, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 263 (352), л. 2–9.
- Балдаев, № 265/352 — Ойхоной эжэн Хан Хута баабай = [Хозяин Ольхона Хан Хута нойон]: записано от Бартаса Пилеева, чернорудского рода, с. Харахужир, 1913 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 265/352, л. 9–10.
- Балдаев, № 269/352 (321/352) — Заяны: записано от П. Петрова, с. Хадахан, Аларский р-н, 1940 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 269/352 (321/352).
- Балдаев, № 287/352 (340/352) — Ясанхай бурхан = Призывание богини Ясанхай: записано от П. Петрова, улус Хадахан Аларского аймака, 1940 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 287/352 (340/352).
- Балдаев, № 290 (347а) — Арын арбан гурбан ноёд = [Тринадцать северных начальников] // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 290 (347а).
- Балдаев, № 294 (437) — Тэнгэрины бурятских родов // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 294 (437).
- Балдаев, № 301/355а — Призывание Тээгэлэхэ: записано от Шогоя Хамарханова, с. Еланцы // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 301/355а.
- Балдаев, № 311 (267) — Буумал шулуунай эзэнэй дурдалга = [Призывание хозяина спустившегося камня]: записано от Прокопия Буреева, 52 г., готоволова I рода, улус Шаралта Боханского аймака; Божонтойн хүбүүдэй удха = [Родословная Божинтоевых детей]: записано от Василия Башкуева, 45 л., готоволова рода, улус Харатиргэн Боханского аймака, 1909 г., л. 23; Дулаан төөдэйн удхань = [Родословная бабушки Дулан]: записано от Сергея Хутанова, 35 л., улус Корсук Ординской волости, 1917 г., л. 12; Тарасын заяанай дурдалга = [Призывание тарасинских заянов (отрывок)]: записано от Семена Бажеева, 52 г., 2 готоволова рода, улус Верхняя Тараса Боханского хушуна, 1929 г., л. 13–14 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 311 (267).
- Балдаев, № 314/378 — Тарсын бөөнүүдэй удха = [Родословная тарасинских шаманов]: записано от Тосона Петухова, Боханский район, 1912 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 314/378, л. 1–9, 11, 13, 14.
- Балдаев, № 317/372 (394/372) — Призывание для тэлэлгэ записано от Ш. Абахаевой в с. Хушэлтэ, Ольхон в 1962 г. Призывание для тэлэлгэ, записанное от О. Зангеевой в с. Унга // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 317/372 (394/372).
- Балдаев, № 319/376 — Охотничьи обряды аларских бурят, л. 5–7; Призывание хатов, л. 7 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 319/376.
- Балдаев, № 347/385 (428/385) — Хүтшэдэй шүүбэри зарлалга = [Суд старух] // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 347/385 (428/385).
- Балдаев, № 349/385 (430/385) — Хүтшүүд = Сивые девицы (пер. Балдаева) // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 349/385 (430/385).
- Балдаев, № 356/386 — Писаница хана Шаргай нойона: записано от Бата Зурбанова, 72 г., улус Б. Аларь Аларского аймака, 1942 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 356/386.

- Балдаев, № 356/386 (437/386) — Хаан Шарга ноёной дурдалга = [Призывание Хан Шарга нойона]: записано в Аларском районе во время общественного жертвоприношения в 1940 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 356/386 (437/386).
- Балдаев, № 382/267 — Ута онгон: призывание длинного онгона (хорька и горно-стая): записано от Гармы Урбагарова, 68 л., улус Яаригта Баргузинского аймака, 1958 г.; Бархан үндэрэй эзэн = [Призывание хозяина Барагхана]: записано от Буха Буянтуева, 68 л., улус Элэсун Баргузинского аймака, 1958 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 382/267.
- Балдаев, № 382/267 (311/267) — Призывание тэнгэринов: записано от П. Тушемилова, Улан-Удэ, 1929 г. Улуухэнэй буумал шулуун: записано от П. Тушемилова, 68 л., улус Нукут Унгинского хошуна, июль 1918 г.; Эргил Буга ноён Түнхэй дурдалга = [Призывание Эргил Буга Түнхэя]: записано от Михаила Степанова, улус Басай Эхирит-Булагат. аймак Иркутская обл., 1917 г., л. 7–8; Хоогой хүнэй удха = [Призывание хогоева рода]: записано от Алексея Бартанова, улус Хохорск, готоволова рода, Бохан. аймака, июнь 1915 г.; Шаманка Галуухай, дочь шамана Хула Буртак. Записано от П. Петрова, улус Хадахан Аларского аймака 1922 г.; Нааданай онгон = [Игровой онгон]: записано от Сергея Хутанова, бубаев род, улус Корсук Эхирит-Булагатский аймак, 1916 г., л. 44–46 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 382/267 (311/267).
- Балдаев, № 393/519 — Клятва шамана или шаманки. Посвящение в шаманы Тунтэгэра Дабаева в улусе Хохорск Боханского аймака весной 1894 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 393/519.
- Балдаев, № 408 (422) — Зүлхэ мүрэнэй эзэн Үхэрэй хүбүүн Ажарай, тэрэнэй нүхэр Үнэгэнэй хүбүүн Харамцай мэргэн = [Хозяин реки Лены (Зулхэ) Ухэров сын Ажарай, помощник его Унэгэнов сын Харамцай мэргэн]: записано от Ивана Зарсаева, непосвященного шамана готоволова рода Хохорского улуса, Иркутской губернии в 1932 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 408 (422), л. 1–6.
- Балдаев, № 426/556 — Культ животных // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 426/556.
- Балдаев, № 466/812 — Жертвоприношения Буха шулуну: записано от Гуржапа Хамганова, 71 г., улус Хилганайский, от Ухаабурруу Эрдэниева, 65 л., улус Улюнский, от Буха Буянтуева, 68 лет, улус Баянгольский // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 466/812.
- Балдаев, № 469/812 — Шаманство баргузинских бурят // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 469/812.
- Балдаев, № 518 (252) — Онгоны бурят. Опись онгонов Музея этнографии народов СССР // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 518 (252), л. 19–23.
- Балдаев, № 2929 (5) — Харамцай мэргэнэй дурдалга = [Призывание Харамцай мэргэна]: записано от Степана Тугулова, цэгэнова рода. Второй Цэгэновский улус Качутский район Иркутская область, 88 л., 8 июня 1960 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 2929 (5), л. 56–62.
- Балдаев, № 2929/1884 — Арюунай хэрэгэй бурхашуул = [Тайлаган Эрлэн номон хану и его жене Эхэлүүр хара хатан]: записано от Степана Тугулова, цэгэнова рода, Второй Цэгэновский улус Качутский район Иркутская область, 88 л.

- 8 июня 1960 г.; Хара мориной эжэнэй дурдалга = [Призывание хозяина черного коня]: записано от Балбы Гаврилова, 75 л., шоноева рода, улус Басай, 09 июня 1960 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 2929/1884.
- Балдаев, № 3821/267 (311/267) — Призывание Эргил Буга Тунхэй Галзуу. От шамана Михаила Степанова, улус Басай Эхирит-Булагатского аймака Иркутской области, 1917 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, шаманство, № 3821/267 (311/267).
- Баторов, ф. 14, оп. 1, д. 6 — *Баторов П.П.* Устное предание аларских бурят о происхождении одного шаманского рода, именуемого хордугами // ЦВРК ИМБТ СО РАН, Общий архивный фонд, ф. 14, оп. 1, д. 6, л. 12, 15.
- Баторов, ф. 14, оп. 1, д. 9 — *Баторов П.П.* Полное описание онгонов (Хан Шаргай, Тунхэ Галзуу, зурагта онгон, Анда Бар и др.), 1927 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. П.П. Баторова, ф. 14, оп. 1, д. 9, л. 20–21.
- Баторов, ф. 293, оп. 1, д. 755 — *Баторов П.П.* Онгоны хорька и горностая, л. 3–5; *Баторов П.П.* Онгоны. Заметки (рукопись), л. 5–9 // Иркутский гос. архив, ВСОРГО, ф. 293, оп. 1, д. 755.
- Богданов, кн. 2, п. 16 — Ясанхай бурханай дурдалга = [Призывание богини Ясанхай]: записано от шаманки Булгай в улусе Верхний Шаралдай, приблизительно в 1929 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. А.К. Богданова, кн. 2, папка 16.
- Дамбинов, № 97, п. 2 — Галай эжинэй дурдалга = [Призывание хозяина огня]: записано в Аларском районе // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. Б.Ш. Дамбинова, № 97, папка 2, л. 28–29.
- Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 1 — *Жамцарано Ц.Ж.* Коллекция 1903 г. Записи обрядов народной словесности монгольских народов // Архив востоковедов ИВР РАН, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 1, л. 29–32.
- Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 5 — *Жамцарано Ц.Ж.* Материалы по шаманству Хоринского ведомства 1906 г. // Архив востоковедов ИВР РАН, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 5, л. 919, 983, 985.
- Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 15 — *Жамцарано Ц.Ж.* Материалы по шаманству // Архив востоковедов ИВР РАН, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 15, л. 201–203.
- Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (2) — *Жамцарано Ц.Ж.* Дневник, веденный за время поездки по бурятским улусам для сбора этнолого-лингвистических материалов 1–12.IX/1903 г. // Архив востоковедов ИВР РАН, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (2).
- Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (3) — *Жамцарано Ц.Ж.* Материалы по шаманству // Архив востоковедов ИВР РАН, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (3), л. 75.
- Жамцарано, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (4) — *Жамцарано Ц.Ж.* Материалы по шаманству: о шаманском богослужении. 1903 г. (IV тетр.) // Архив востоковедов ИВР РАН, ф. 62, оп. 1, ед. хр. 40 (4).
- Ксенофонтов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52 — *Ксенофонтов Г.В.* О бурятах: записи шаманских призываний // Якутский научный центр СО РАН, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52, л. 57–60.
- Ксенофонтов, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52а — *Ксенофонтов Г.В.* О бурятах. Хориин хоёр заян, л. 160; *Баторов П.П.* По шаманским верованиям бурят, 1975 г., л. 105–108, 184–185 // Якутский научный центр СО РАН, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 52а.

- Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 187 — Сэргэйн эжэн = [Хозяин коновязи]: записано от Александра Балдаханова в Улее, 1940 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. И.Н. Мадасона, оп. 1, д. 187, л. 2.
- Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 188 — Халтай баабайн удха = [Родословная отца Халтая]: записано от Маншута Бильдаева в с. Шарга ураг Боханского района в 1934 г., л. 4; Яасанхайн бурхан = [Богиня Ясанхай]: записано от А. Тороева в улусе Шунта в 1932 г., л. 4, 13; Бахуунайн дурдалга = [Призывание Бахуна]: записано от А. Тороева в улусе Бохан в 1932 г., л. 6–7; Найгуур (Пидооһы Егоры тухай) = Найгур [Про Егора, сына Федота]: записано от А. Тороева в улусе Бохан в 1932 г., л. 14–18; Заяша баабайн, Зарлиг төөдэйн дурдалга = [Призывание Заяша отца и Зарлиг бабушки]: записано от А. Тороева в улусе Шунта в 1932 г., л. 21–22; Сагаан дархани заяадта = [Заянам белых кузнецов]: записано от Маншута Бильдаева в с. Шарга ураг Боханского района в 1934 г., л. 31–33 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. И.Н. Мадасона, оп. 1, д. 188.
- Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 189 — Хүрдүүд хүнэй удха = [Родословная хурдутского рода] // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. И.Н. Мадасона, ф. 18, оп. 1, д. 189, л. 6–9.
- Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 193 — Буха ноён баабайда Будан хатан ийбиидэ дурдалга = [Призывание отца Буха нойона и матери Будан хатан]: записано от Дармаева Александра, с. Барабанск Аларского района, 1925 г., л. 4–7; Ехэ онгоний дурдалга = [Призывание великого онгона], л. 15–22 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. И.Н. Мадасона, ф. 18, оп. 1, д. 193.
- Мадасон, ф. 18, оп. 1, д. 197 — Хурылга = [Подай, ниспошли]: записано 12 января 1936 г. со слов Иринчевой Намжил Э., с. Торы, Тункинский район, л. 5; Дурдалга = [Призывание]: записано в 1935 г. со слов Сотникова Доржо, с. Кырен Тункинский район, л. 1 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. И.Н. Мадасона, ф. 18, оп. 1, д. 197.
- Михайлов, ф. 282, оп. 1, д. 61 — Клятва шамана // Архив РАН, ф. 282, оп. 1, д. 6. Михайлов В.А. Религиозная мифология, л. 51–69.
- Общий фонд, № 225 — Материалы по шаманству. Будуун хугшин Хумэ = [Полная бабушка Хумэ] // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий ф., № 225, л. 3–8.
- Общий фонд, № 2635 — Посвящение в шаманы. Агинский национальный округ Читинская обл. Июнь 2002 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, шаманство, № 2635.
- Общий фонд, № 2647 — Шаманизм баргузинских и кударинских бурят на современном этапе. Август 2003 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, шаманство, № 2647.
- Общий фонд, № 2746 — Культура и фольклор верхоленских бурят. Август 2008 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, шаманство, № 2746.
- Поппе, № 771 — *Ponne H.H.* Шаманская мифология западных бурят: по материалам В.А. Михайлова // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. Н.Н. Поппе, № 771, л. 1–57.
- Хадахнэ, № 120, тетр. № 2 — *Хадахнэ К.* Призывание хозяина коновязи, л. 2; *Хадахнэ К.* Призывание кудинских шаманов, л. 5 // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, № 120, тетр. № 2.
- Хадахнэ, № 121, 122, тетр. № 2 — *Хадахнэ К.* Призывание шаманского корня онге. Призывание шаманского корня хурдутов. Балаганская бабушка. Восточные зайны. Записи у кахинских, бильчирских бурят, 1926 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, № 121, 122, тетр. № 2, л. 26–43.

- Хангалов, ф. 1, д. 674 — Будэг = [Бегающий]: запись М.Н. Хангалова со слов Гавриила Пянкинова, бурята I-го хонгодорского рода, Аларского аймака // Рукописный фонд Российского этнографического музея, ф. 1, д. 674, л. 996–1004.
- Хангалов, ф. 1, оп. 2, д. 695 — Буха нойон // Рукописный фонд Российского этнографического музея, ф. 1, оп. 2, д. 695, л. 1011–1014.
- Хангалов, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 733 — Гимн Булгата онгону. Записано от Гавриила Пяньханова, улус Харганай, хонгодорский род, Аларская ведомость, 1908 г. // Иркутский гос. архив, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 733, л. 420–422.
- Хангалов, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 729 — Гимн сатинским бурханам, л. 4–7; Просвещение шамана. Записано от шамана Боди Малакшинова, л. 50 // Иркутский гос. архив, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 729.
- Хангалов, № 4692-оф, дн. 11 — Онгон Шаргай нойон // РО Республиканского краеведческого музея РБ, ф. М.Н. Хангалова, № 4692-оф, дневник № 11, л. 3.
- Шадаев, № 776 (1119) — *Шадаев А.* Алхансайн Эдирхэн = [Эдирхэн Алханцаев]: записано от П. Петрова, Аларский аймак Иркутская обл. 1944 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, шаманство, № 776 (1119), л. 1–8.
- Шадаев, № 777 (1120) — Шадаев А. Хаадууд = [Хаты]: записано от П. Петрова в 1946 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, общий фонд, шаманство, № 777 (1120).

Опубликованные источники

- Катанов, 1907 — *Катанов Н.Ф.* Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В. Радловым. Ч. IX: Народы урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов / Тексты, собранные и переведенные Н.Ф. Катановым. — СПб.: Изд-во АН, 1907. — 649 с.
- Мэн-да бэй-лу, 1975 — Мэн-да бэй-лу («Полное описание монголо-татар») / Пер. с кит., введ., коммент. и прил. Н.Ц. Мункуева. М.: Наука, 1975. — 286 с.
- Образцы, 1918 — Образцы народной словесности монгольских племен. Тексты. Т. I. Произведения народной словесности бурят. Вып. 3. Эпические произведения эхирит-булагатов: Ха-Ошир Хубун (в двух ред.) / Собрал Ц.Ж. Жамцарано. — Пг.: Тип. РАН, 1918. — С. 3–34, 503–648.
- Хүхэ мүнхэ тэнгэри, 1996 — Хүхэ мүнхэ тэнгэри: Сб. шаманских призываний. — Улан-Удэ: АО «Республиканская тип.», 1996. — 270 с.

Литература

- Аверинцев, 2001 — *Аверинцев С.С.* Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПКи «Интервал», 2001. — С. 975–976.
- Аганина, 1998 — *Аганина Л.А.* Символика жидкой и твердой субстанции в современной непальской поэзии // Семантика образа в литературах Востока: Сб. статей. — М.: Вост. лит., 1998. — С. 177–218.
- Адоньева, 2000 — *Адоньева С.Б.* Сказочный текст и традиционная культура. — СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2000. — 181 с.
- Аникин, 1996 — *Аникин В.П.* Теория фольклора. — М.: МГУ, 1996. — 408 с.
- Алексеев, 1980 — *Алексеев Н.А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. — Новосиби.: Наука, 1980. — 318 с.

- Байбурин, 2005 — *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. — 2-е изд., испр. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 224 с.
- Базаров, 2000 — *Базаров Б.Д.* Таинства и практика шаманизма. — Улан-Удэ: Бурят Унэн, 2000. — 275 с.
- Балдаев, 1959 — *Балдаев С.П.* Бурятские свадебные обряды. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. — 180 с.
- Балдаев, 1961 — *Балдаев С.П.* Избранное. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1961. — 256 с.
- Балдаев, 1970 — *Балдаев С.П.* Родословные предания и легенды бурят. Ч. I. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970. — 364 с.
- Банзаров, 1955 — *Банзаров Д.* Собр. соч. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — 374 с.
- Барадин, 1910 — *Барадин Б.* Отрывки из бурятской народной литературы. — СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. — 38 с.
- Бардаханова, 1982 — *Бардаханова С.С.* Малые жанры бурятского фольклора: пословицы, загадки, благопожелания. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1982. — 208 с.
- Барт, 1989 — *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр.; Сост. общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
- Барт, 2000 — *Барт Р.* Мифологии: Пер. с фр.; Вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. — 320 с.
- Баторов, 1925 — *Баторов П.П.* Белкованье у аларских бурят и народные поверья // Бурятияведение. — Верхнеудинск, 1925. — № 1. — С. 9–12.
- Бахтин, 1979 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
- Бахтин, 1990 — *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худ. лит., 1990. — 543 с.
- Баяртуев, 2001 — *Баяртуев Б.Д.* Предыстория литературы бурят-монголов. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. — 220 с.
- Борджанова, 1999 — *Борджанова Т.Г.* Магическая поэзия калмыков. — Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1999. — 182 с.
- Боронина, 1995 — *Боронина И.* Мифология и японская литература на рубеже древности и раннего средневековья // Мифология и литературы Востока. — М.: Наука, 1995. — С. 78–99.
- Бройтман, 2001 — *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. — М.: Изд-во РГГУ, 2001. — 403 с.
- Бум-Очир, 2002 — *Бум-Очир Д.* Монгол бөөгийн зан үйл. — Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг ХХК-д хэвлэл, 2002. — 265 с.
- Бурчина, 1990 — *Бурчина Д.А.* Гэсэриада западных бурят. — Новосиб.: Наука, 1990. — 449 с.
- Бурчина, 1997 — *Бурчина Д.А.* Семантика оппозиции «восток-запад» в бурятской Гэсэриаде // Тезисы и докл. междунар. науч.-теоретич. конф. «Банзаровские чтения-2». — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. — С. 95–99.
- Веселовский, 1940 — *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. — М.: Гослитиздат, 1940. — 647 с.
- Веселовский, 1979 — *Веселовский А.Н.* Миф и символ // Русский фольклор. Т. XIX. Вопросы теории фольклора. — Л.: Наука, 1979. — С. 186–199.

- Виноградова, Толстая, 1995 — *Виноградова Л.Н., Толстая С.М.* Ритуальные приглашения // Малые формы фольклора: Сборник. — М.: Вост. лит., 1995. — С. 166–197.
- Владимирцов, 1920 — *Владимирцов Б.Я.* Монгольская литература // Литература Востока. — Пб.: Гос. изд-во, 1920. — Вып. 2. — С. 90–115.
- Вяткина, 1968 — *Вяткина К.В.* Культ коня у монгольских народов // Сов. этнография. — 1968. — № 6. — С. 117–122.
- Галданова, 1976 — *Галданова Г.Р.* Культ огня у монголов // Исследования по истории филологии Центральной Азии. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО АН СССР, 1976. — Вып. VI. — С. 149–154.
- Галданова, 1987 — *Галданова Г.Р.* Доламаистские верования бурят. — Новосиби.: Наука, 1987. — 116 с.
- Галданова, 1996 — *Галданова Г.Р.* Ритуал шаманского посвящения и культ дерева в бурятском шаманизме // Центральноеазиатский шаманизм: философские, исторические, религиозные аспекты. — Улан-Удэ: ЦОП БИРП СО РАН, 1996. — С. 102–104.
- Гацак, 1989 — *Гацак В.М.* Устная эпическая традиция во времени: (историческое исследование поэтики). — М.: Наука, 1989. — 256 с.
- Гацак, 1999 — *Гацак В.М.* Пространства этнопоэтических констант // Народная культура Сибири. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. — С. 109–120.
- Герасимова, 1999 — *Герасимова К.М.* Обряды защиты жизни в буддизме Центральной Азии. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. — 150 с.
- Герасимович, 1975 — *Герасимович Л.К.* Монгольское стихосложение: Опыт экспериментально-фонетического исследования. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. — 128 с.
- Голосовкер, 1987 — *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 218 с.
- Гомбожапов, 2006 — *Гомбожапов А.Г.* Традиционные семейно-родовые обряды агинских бурят в конце XIX — XX в.: истоки и инновации. — Новосиби.: Наука, 2006. — 184 с.
- Горелов, 1979 — *Горелов А.А.* К истолкованию понятия «фольклоризм в литературе» // Русский фольклор. XIX: вопросы теории фольклора. — Л.: Наука, 1979. — С. 31–48.
- Греймас, 1985 — *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. — М.: Наука, 1985. — С. 109–144.
- Гунгаров, 1990 — *Гунгаров В.Ш.* Буряад арадай түүхэ домогууд. — Улаан-Удэ: Бэлиг, 1990. — 138 с.
- Дамбинов, 1923 — *Дамбинов П.Н. (Солбонэ Туя).* О бурят-монгольском эпосе и шаманской поэзии // Сибирские огни. — 1923. — № 5–6. — С. 246–248.
- Дамдинсүрэн, 1957 — *Дамдинсүрэн Ц.* Монголын уран зохиолын тойм. — Улаанбаатар: Улсын хэвлэлын газар, 1957. — 159 с.
- Дампилова, 2001a — *Дампилова Л.С.* Поэтическая энергия шаманских текстов // XIII Пурищевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. ст. и материалов. — М.: МПГУ, 2001. — С. 68–69.
- Дампилова, 2001b — *Дампилова Л.С.* «Поэзия есть речь богов» // Байкальские встречи—III: культуры народов Сибири: Материалы III междунар. науч. симпозиума. Т. II. — Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2001. — С. 225–228.

- Дампилова, 2002 — *Дампилова Л.С.* Поэтика заянских песнопений // Мир Центральной Азии. Т. IV. Ч. II. Языки. Фольклор. Литература: Материалы междунар. конф. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2002. — С. 38–44.
- Дампилова, 2004 — *Дампилова Л.С.* Символика шаманских песнопений // Культурные связи древней Сибири и Америки: проблемы, исследования, гипотезы. — Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2004. — С. 66–71.
- Дампилова, 2005а — *Дампилова Л.С.* Заянские песнопения: историческая действительность и миф // Вестник Бурят. гос. ун-та. — Улан-Удэ, 2005. — Вып. 1. — С. 115–122. — (Сер. 18: Востоковедение).
- Дампилова, 2005б — *Дампилова Л.С.* Символика метаморфизма в шаманских песнопениях бурят // Россия–Азия: становление и развитие национального самосознания. — Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2005. — С. 139–142.
- Дарвин, 2001 — *Дарвин М.Н.* К проблеме исторической поэтики (от А.Н. Веселовского до М.М. Бахтина) // Интерпретация текстов: сюжет и мотив. — Новосибир., 2001. — С. 3–12.
- Дашибалов, 2002 — *Дашибалов Б.Б.* Очерки по древней и средневековой истории монголов и бурят. — Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская тип.», 2002. — 80 с.
- Дашибалов, 2003 — *Дашибалов Б.Б.* Монголы до Чингисхана (Ляо — государство киданей) // Тайны Бурятии. — Улан-Удэ, 2003. — № 1. — С. 12–17.
- Дашиева, 2001 — *Дашиева Н.Б.* Календарь в традиционной культуре бурят. — Москва–Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2001. — 299 с.
- Двинятин, 2004 — *Двинятин Ф.И.* Типы авторской экспликации символа в весеннем фрагменте Кирилла Туровского // Антропология культуры. Вып. 2. — М.: Вердана, 2004. — С. 61–86.
- Диксон, Ядне, 2001 — *Диксон О., Ядне И.* Шаманские практики в клане ворона и малого лебеда. — М.: Рефл-бук, 2001. — 284 с.
- Дугаров Б., 2005 — *Дугаров Б.С.* Мифология бурятской Гэсэриады: восточные тэнгри. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. — 226 с.
- Дугаров Д., 1991 — *Дугаров Д.С.* Исторические корни белого шаманства (на материале обрядового фольклора бурят). — М.: Наука, 1991. — 300 с.
- Дугаров Д., 2010 — *Дугаров Д.С.* Бурятские протяжные песни *ай дон дуун* и народная вокальная классика монголов *айзам дуу*: проблема генезиса // Протяжные песни монгольских народов. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2010. — С. 96–105.
- Дулам, 1997 — *Дулам С.* Система символик в монгольском фольклоре и литературе: Автореф. дис. ... д.филол.н. — Улан-Удэ, 1997. — 49 с.
- Дулам, 1999 — *Дулам С.* Тооны бэлгэдэл зүй // Монгол бэлгэдэл зүй. I д. — Улаанбаатар: Хэвлэлийн «Тоонотпринт» ХХК-д хэвлэл, 1999. — 206 с.
- Дулам, 2000 — *Дулам С.* Онгоний бэлгэдэл зүй. Зүг чигийн бэлгэдэл зүй // Монгол бэлгэдэл зүй. II д. — Улаанбаатар: Хэвлэлийн «Тоонотпринт» ХХК-д хэвлэл, 2000. — 213 с.
- Дулам, 2001 — *Дулам С.* Дүрсийн бэлгэдэл зүй. Дохио зангааны бэлгэдэл зүй // Монгол бэлгэдэл. III д. — Улаанбаатар: Хэвлэлийн «Тоонотпринт» ХХК-д хэвлэл, 2001. — 219 с.
- Дюмезиль, 1990 — *Дюмезиль Ж.* Скифы и нарты / Сокр. пер. с фр. А.З. Алмазовой. — М.: Наука, 1990. — 229 с.

- Ермакова, 1995 — *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. — М.: Вост. лит., 1995. — 272 с.
- Жамбалова, 2000 — *Жамбалова С.Г.* Профанный и сакральный миры ольхонских бурят. — Новосибир.: Наука, 2000. — 400 с.
- Жамцарано, 1905 — *Жамцарано Ц.Ж.* О правосознании бурят // Сиб. вопросы. — 1905. — № 2. — С. 167–184.
- Жамцарано, 2001 — *Жамцарано Ц.Ж.* Путевые дневники 1903–1907 гг. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. — 380 с.
- Женетт, 1998 — *Женетт Ж.* Фигуры: работы по поэтике. В 2 т. Т. 1. — М.: Изд-во им. Сабашиных, 1998. — 472 с.
- Жирмунский, 1968 — *Жирмунский В.М.* О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха // Вопр. языкознания. — 1968. — № 1. — С. 23–42.
- Жирмунский, 1974 — *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос: Избранные труды. — Л.: Наука, 1974. — 727 с.
- Жирмунский, 1979 — *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1979. — 492 с.
- Жуковская, 1980 — *Жуковская Н.Л.* Бурятская мифология и ее монгольские параллели // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии: Сб. ст. — М.: Наука, 1980. — С. 92–116.
- Жуковская, 1988 — *Жуковская Н.Л.* Категории и символы традиционной культуры монголов. — М.: Наука, 1988. — 198 с.
- Зомонов, 1997 — *Зомонов М.Д.* Знаки бурятского шаманизма. — Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1997. — 74 с.
- Зомонов, Манжигеев, 1998 — *Зомонов М.Д., Манжигеев И.А.* Словарь бурятского шаманизма. — Улан-Удэ: «Буряад унэн», 1998. — 147 с.
- Кайуа, 2007 — *Кайуа Р.* Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры. — М.: ОГИ, 2007. — 304 с.
- Кассирер, 2002 — *Кассирер Э.* Философия символических форм. В 3 т. / Пер. с нем. — М.-СПб.: Университетская книга, 2002. — 272 с.
- Катуу, 1991 — *Катуу Б.* Торгууд захчин ардын тууль, үлгэр. — Ховд хот, 1991.
- Квятковский, 1966 — *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 376 с.
- Клакхон, 2003 — *Клакхон К.* Мифы и обряды: общая теория // Обрядовая теория мифа: Сб. науч. трудов / Сост., пер., предисл. и примеч. А.Ю. Рахманина. — СПб.: Изд. дом СПбГУ, 2003. — С. 167–176.
- Кляшторный, 1981 — *Кляшторный С.Г.* Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // Тюркологический сборник 1977. — М.: Наука, 1981. — С. 117–138.
- Коновалов, 2003 — *Коновалов П.Б.* Культ Мунхэ Тэнгэри у средневековых монголов и его истоки // Чингисхан и судьбы народов Евразии. — Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2003. — С. 423–433.
- Круглов, 1982 — *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни. — М.: Высшая школа, 1982. — 272 с.
- Ксенофонтов, 1992 — *Ксенофонтов Г.В.* Избр. тр.: Шаманизм. — Якутск: Творческо-производств. фирма «Север-Юг», 1992. — 318 с.
- Кудияров, 1984 — *Кудияров А.В.* Художественно-стилевые закономерности эпоса монголоязычных народов // Фольклор: образ и поэтическое слово в контексте. — М.: Наука, 1984. — С. 10–56.

- Кульганек, 2000 — *Кульганек И.В.* Каталог монголоязычных фольклорных материалов Архива востоковедов при СПбФ ИВ РАН. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. — 320 с.
- Кульганек, 2001 — *Кульганек И.В.* Мир монгольской народной песни. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. — 224 с.
- Кульганек, 2010 — *Кульганек И.В.* Монгольский поэтический фольклор: проблемы изучения, коллекции, поэтика. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. — 227 с.
- Купер, 1995 — *Купер Дж.* Энциклопедия символов. — М.: Изд-во Ассоциации Духовного единения «Золотой век», 1995. — Кн. IV. — 401 с.
- Лангер, 2000 — *Лангер С.* Философия в новом ключе. — М.: Республика, 2000. — 286 с.
- Лауфер, 1927 — *Лауфер Б.* Очерки монгольской литературы / Ред., предисл. Б.Я. Владимирцова; Пер. с нем. В.А. Казакевича. — Л.: Вост. ин-т, 1927. — 95 с.
- Леви-Стросс, 1970 — *Леви-Стросс К.* Структура мифов // *Вопр. философии.* — 1970. — № 7. — С. 152–167.
- Леви-Стросс, 1985а — *Леви-Стросс К.* Структура и форма: (размышления над одной работой Владимира Проппа) // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора.* — М.: Наука, 1985. — С. 9–34.
- Леви-Стросс, 1985б — *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. — М.: Наука, 1985. — 535 с.
- Лихачев, 1971 — *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2, доп. — Л.: Худ. лит., 1971. — 372 с.
- Лорд, 1994 — *Лорд А.Б.* Сказитель / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона; послесл. Б.Н. Путилова. — М.: Вост. лит., 1994. — 368 с.
- Лосев, 1973 — *Лосев А.Ф.* Логика символа // *Контекст: литературно-теоретические исследования.* — М.: Наука, 1973. — 343 с.
- Лосев, 1976 — *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. — 367 с.
- Лосев, 1977 — *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. — М.: Наука, 1977. — 208 с.
- Лосев, 1993 — *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
- Лотман, 1970 — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 354 с.
- Лотман, 1981 — *Лотман Ю.М.* «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // *Проблемы литературной типологии и исторической преемственности: труды по русской и славянской филологии.* 32. Литературоведение. — Тарту, 1981. — С. 5–7. — (Уч. зап. ТГУ; Вып. 513).
- Лотман, 1987 — *Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // *Язык культуры и проблемы переводимости.* — М.: Наука, 1987. — С. 3–12.
- Лотман, 1992 — *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Избранные статьи.* В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 224–242.
- Лотман, 1995 — *Лотман Ю.М.* Пушкин. — СПб.: Искусство-СПб., 1995. — 847 с.
- Лотман, 1999 — *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 464 с.

- Лотман, 2000 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПб., 2000. — 704 с.
- Мальцев, 1989 — *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской народной обрядовой лирики. — Л.: Наука, 1989. — 168 с.
- Манжигеев, 1978 — *Манжигеев И.А.* Бурятские шаманистические и дошаманистические термины. — М.: Наука, 1978. — 125 с.
- Мелетинский, 1986 — *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М.: Наука, 1986. — 319 с.
- Мелетинский, 2000 — *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. — М.: Вост. лит., 2000. — 407 с.
- Меликов, 1999 — *Меликов В.В.* Введение в текстологию традиционных культур. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1999. — 304 с.
- Мельхеев, 1969 — *Мельхеев М.Н.* Топонимика Бурятии. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1969. — 185 с.
- Миндибекова, 2004 — *Миндибекова В.В.* Жанровая специфика хакасских мифов: Дис. ... канд. филол. наук. — Улан-Удэ, 2004. — 179 с.
- Михайлов В., 1996 — *Михайлов В.А.* Религиозная мифология. — Улан-Удэ: Соел, 1996. — 109 с.
- Михайлов Г., 1969 — *Михайлов Г.И.* К вопросу о шаманизме и шаманской поэзии // Теоретические проблемы восточных литератур. — М.: Наука, 1969. — С. 282–289.
- Михайлов Г., 1983 — *Михайлов Г.И.* Мифы в исторических сочинениях XIII–XIX вв. монгольских народов // Фольклор и историческая этнография. — М.: Наука, 1983. — С. 88–106.
- Михайлов Т., 1980а — *Михайлов Т.М.* Из истории бурятского шаманизма. — Новосибир.: Наука, 1980. — 319 с.
- Михайлов Т., 1980б — *Михайлов Т.М.* Найгурские песнопения о хоринских двух заянах // Традиционный фольклор бурят. — Улан-Удэ: БФ СО АН СССР, 1980. — С. 141–153.
- Михайлов Т., 1983 — *Михайлов Т.М.* О сайтинских божествах в шаманской религии бурят // Этнические и историко-культурные связи монгольских народов. — Улан-Удэ: БФ СО АН СССР, 1983. — С. 114–127.
- Михайлов Т., 1987 — *Михайлов Т.М.* Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. — Новосибир.: Наука, 1987. — 288 с.
- Михайлов Т., 1996 — *Михайлов Т.М.* О шаманской религии и поэзии бурят // Хухэ мунхэ тэнгэри: Сб. шаманских призываний. — Улан-Удэ: АО «Республиканская тип.», 1996. — С. 8–29.
- Мухомлева, 1993 — *Мухомлева С.Д.* Якутские народные обрядовые песни: Система жанров. — Новосибир.: Наука, 1993. — 112 с.
- Неклюдов, 1966 — *Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов II Летней школы по вторичным моделирующим системам, 16–22 авг. 1966 г. — Тарту, 1966. — С. 41–45.
- Неклюдов, 1972 — *Неклюдов С.Ю.* Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 195–200.

- Неклюдов, 1984 — Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов: устные и литературные традиции. — М.: Наука, 1984. — 309 с.
- Неклюдов, 1988 — Неклюдов С.Ю. Монгольских народов мифология // Мифы народов мира. — М.: Сов. энциклопедия, 1988. — С. 170–174.
- Неклюдов, 1995 — Неклюдов С.Ю. Монгольская мифология: религиозные и повествовательные традиции // Мифология и литературы Востока. — М.: Наследие, 1995. — С. 67–77.
- Новик, 1984 — Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. — М.: Наука, 1984. — 304 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Новик, 2004 — Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Вост. лит., 2004. — 304 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Окладников, 1976 — Окладников А.П. История и культура Бурятии. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976. — 460 с.
- Павлов, 2002 — Павлов Е.В. Вариативность уранического пантеона западных бурят и этническая история Предбайкалья // Этническая культура: история и современность. — Москва–Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. — Вып. 7. — С. 32–62.
- Павлов, 2005 — Павлов Е.В. Буха-нойон баабай и Хан-Шаргай нойон: к проблеме ареальной типологии // Этнические процессы и традиционная культура. — Москва–Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2005. — Вып. 9. — С. 92–107.
- Петри, 1923 — Петри Б.Э. Школа шаманов у северных бурят. — Иркутск: тип. Губ. ВПО, 1923. — 22 с.
- Петри, 1926 — Петри Б.Э. Степени посвящения монголо-бурятских шаманов. — Иркутск: [Б. и.], 1926. — 16 с.
- Петри, 1928 — Петри Б.Э. Старая вера бурятского народа: научно-популярный очерк. — Иркутск: Власть труда, 1928. — 78 с.
- Подгорбунский, 1894 — Подгорбунский И.А. Из мифологии бурят и монголов шаманистов: Тэнгрии // Сиб. сб.: приложение к «Вост. обозрению». — Иркутск: Тип. К.И. Витковской, 1894. — Вып. V–VI. — С. 1–34.
- Подгорбунский, 1895 — Подгорбунский И.А. Шаманистические верования монголов и бурят. Прибавления к «Иркутским епархиальным ведомостям». — Иркутск, 1895. — № 1–8. — 80 с.
- Позднеев, 1880 — Позднеев А.М. Образцы народной литературы монгольских племен: Народные песни монголов. — СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1880. — 346 с.
- Померанцева, 1975 — Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. — М.: Наука, 1975. — 191 с.
- Попов, 2006 — Попов А.А. Камлание шамана. — Новоси�.: Наука, 2006. — 458 с.
- Поппе, 1932а — Понне Н.Н. Описание монгольских «шаманских» рукописей // Записки Ин-та востоковедения Академии наук. Т. 1. — М.–Л., 1932. — С. 151–200.
- Поппе, 1932б — Понне Н.Н. Произведения народной словесности халха-монголов // Образцы народной словесности монголов. Т. 3. — Л.: Изд-во Академии наук, 1932. — 167 с.

- Поппе, 1936а — *Поппе Н.Н.* Бурят-монгольский фольклорный и диалектологический сборник. — М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1936. — 167 с.
- Поппе, 1936б — *Поппе Н.Н.* К вопросу о происхождении скотоводства у монголов // Тр. Монг. комиссии № 22. Домашние животные Монголии. — М.—Л., 1936. — С. 409–432.
- Поппе, 1937 — *Поппе Н.Н.* Халха-монгольский героический эпос. — М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1937. — 125 с.
- Потанин, 1882 — *Потанин Г.Н.* Громовник по поверьям и сказаниям племен Южной Сибири и Северной Монголии // Журнал Мин-ва народного просвещения. ИСС 19. — СПб., 1882. — № 2. — С. 288–331.
- Пропп, 1964 — *Пропп В.Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Сов. этнография. — 1964. — № 4. (Цит. по переизд. с дополнениями [1969]).
- Пропп, 1986 — *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. — 364 с.
- Пүрэв, 2003 — *Пүрэв О.* Монгол бөөгийн шашны нэр томъёоны тайлбар толь. — Улаанбаатар: Монсудар, 2003. — 256 с.
- Путилов, 1980 — *Путилов Б.Н.* Миф-обряд-песня Новой Гвинеи. — М.: Наука, 1980. — 384 с.
- Путилов, 2003 — *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура; In memoriam. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. — 464 с.
- Рабинович, 1974 — *Рабинович Е.Г.* Лира Гермеса // Фольклор и этнография: обряды и обрядовый фольклор. — Л.: Наука, 1974. — С. 69–75.
- Рассадин, 2007 — *Рассадин В.И.* Очерки по истории сложения тюрко-монгольской языковой общности. Ч. 1. Тюркское влияние на лексику монгольских языков. — Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2007. — 165 с.
- Рерих, 1999 — *Рерих Ю.Н.* Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы. — Самара: Агни, 1999. — 368 с.
- Ринчен, 1965 — *Ринчен Б.* Об одной хори-бурятской родословной / Acta orientalia Academiae scientiarum hungaricae. — Budapest, 1965. — P. 206–225.
- Ринчен, 1975 — *Ринчен Б.* Культ исторических персонажей в монгольском шаманстве // Сибирь, Центральная и Восточная Азия в средние века. Т. 3. История и культура востока Азии. — Новосибир., 1975. — С. 188–195.
- Рифтин, 1982 — *Рифтин Б.Л.* Из наблюдений над мастерством восточномонгольских сказителей (Магтал коню и всаднику) // Фольклор: Поэтика и традиция. — М.: Наука, 1982. — С. 70–92.
- Рифтин, 1984 — *Рифтин Б.Л.* Преобразование заимствованных сюжетов и образов // Фольклор: образ и поэтическое слово в контексте. — М.: Наука, 1984. — С. 149–170.
- Сагалаев, 1990 — *Сагалаев А.М.* Птица, дающая жизнь (из тюрко-угорских мифологических параллелей) // Мировоззрение финно-угорских народов. — Новосибир.: Наука, 1990. — С. 21–34.
- Садокова, 1995 — *Садокова А.Р.* Религиозно-мифологические образы в японской обрядовой поэзии // Мифология и литературы Востока. — М.: Наука, 1995. — С. 100–125.
- Санжеев, 1936 — *Санжеев Г.Д.* Аламжи Мэргэн: бурятский эпос. — М.—Л., 1936. — 268 с.
- Санжеев, 1980 — *Санжеев Г.Д.* Тайлган бурятских кузнецов // Быт бурят в настоящем и прошлом. — Улан-Удэ: БФ СО АН СССР, 1980. — С. 100–120.

- Седакова, 2004 — Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. — М.: Индрик, 2004. — 320 с.
- Семантика древних образов, 1990 — Семантика древних образов. Первобытное искусство. — Новосиб.: Наука, 1990. — 160 с.
- Семантика образа, 1998 — Семантика образа в литературах Востока: Сб. ст. — М.: Вост. лит., 1998. — 286 с.
- Скрынникова, 1997 — Скрынникова Т.Д. Изучение традиционной культуры бурят (новый подход) // Монголоведные исследования. — Улан-Удэ, 1997. — Вып. 2. — С. 3–19.
- Скрынникова, 1998 — Скрынникова Т.Д. Божества и исполнители обрядов у монголоязычных народов // Сибирь: этносы и культуры. — Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1998. — Вып. 3. — С. 106–161.
- Скрынникова, 2000 — Скрынникова Т.Д. Числовая символика земли у народов Южной Сибири, Центральной и Восточной Азии // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. Т. 2. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. — С. 287–292.
- Скрынникова, 2002 — Скрынникова Т.Д. Белый шаман в центральноазиатской традиции // Сибирь: этносы и культуры. — Москва–Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. — Вып. 7. — С. 92–107.
- Стеблева, 1976 — Стеблева И.В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. — М.: Наука, 1976. — 214 с.
- Стеблева, 1993 — Стеблева И.В. Древняя поэзия // Поэзия древних тюрков VI–XII вв. — М.: Раритет, 1993. — С. 5–20.
- Стеблин-Каменский, 1976 — Стеблин-Каменский М.И. Миф. — Л.: Наука, 1976. — 104 с.
- Теоретическая поэтика, 2001 — Теоретическая поэтика: понятия и определения / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. — М.: РГГУ, 2001. — 467 с.
- Толстой, Толстая, 1978 — Толстой Н.И., Толстая С.М. Ареальные аспекты славянской духовной культуры // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. — Л.: Наука, 1978.
- Топоров, 1972 — Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов: палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 77–104.
- Топоров, 1982 — Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественнонаучных взглядов в древности. — М.: [Б. и.], 1982. — С. 8–40.
- Топоров, 1983 — Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М.: [Б. и.], 1983. — С. 227–284.
- Топоров, 1987 — Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — С. 398–406.
- Топоров, 1988 — Топоров В.Н. О ритуале: введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: [Б. и.], 1988. — С. 7–60.
- Топоров, 1995 — Топоров В.Н. О древнеиндийской заговорной традиции // Малые формы фольклора. — М.: Вост. лит., 1995. — С. 8–104. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

- Топоров, 1997 — *Топоров В.Н.* Об «экстропическом» пространстве поэзии (поэт и текст) // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. — М.: Academia, 1997. — С. 213–226.
- Торчинов, 1998 — *Торчинов Е.А.* Даосизм: опыт историко-религиозного описания. — СПб.: Лань, 1998. — 448 с.
- Туденов, 1958 — *Туденов Г.О.* Бурятское стихосложение. Ритмическая организация бурятских стихов. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1958. — 167 с.
- Тудоровская, 1974 — *Тудоровская Е.А.* О внепесенных связях народной обрядовой песни // Фольклор и этнография: обряды и обрядовый фольклор. — Л.: Наука, 1974. — С. 82–90.
- Тудэв, 1982 — *Тудэв Л.* Национальное и интернациональное в монгольской литературе. — М.: Наука, 1982. — 252 с.
- Тушемилов, 1995 — *Тушемилов П.М.* Шаманские материалы. — Улан-Удэ: Наран, 1995. — 41 с.
- Тэрнер, 1983 — *Тэрнер В.* Символ и ритуал / Пер. с англ. — М.: Наука, 1983. — 278 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Тюпа, 2001 — *Тюпа В.И.* Аналитика художественного: (введение в литературоведческий анализ). — М.: Лабириг, РГГУ, 2001. — 192 с.
- Уланов А., 1959 — *Уланов А.И.* Бурятский фольклор и литература. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. — 158 с.
- Уланов Э., 2003 — *Уланов Э.А.* Эпос в развитии бурятской словесности: аспекты поэтико-стадиальной эволюции художественного мышления. — Улан-Удэ: Бэлиг, 2003. — 210 с.
- Ураи-Кёхалми, 1974 — *Ураи-Кёхалми К.* Некоторые фольклорные данные о роли лука и стрелы в свадебных обрядах // Исследования по восточной филологии: К 70-летию проф. Г.Д. Санжеева. — М.: Наука, 1974. — С. 256–261.
- Уран зохиолын дээж, 1966 — Уран зохиолын дээж. — Улаанбаатар: Улсын хэвлэлийн хэрэг эрхлэх хороо, 1966. — 414 с.
- Урбанаева, 1997 — *Урбанаева И.С.* Бурятский миф о первом шамане как часть центральноазиатского учения о тэнгэри // Тезисы и докл. Междунар. науч.-теоретич. конф. «Банзаровские чтения–2». — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. — С. 133–142.
- Урбанаева, 2000 — *Урбанаева И.С.* Шаманская философия бурят-монголов: Центральноазиатское тэнгрианство в свете духовных учений: В 2 ч. Ч. 1. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. — 265 с.
- Успенский, 2000 — *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — 348 с.
- Фрезер, 1980 — *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. — М.: Изд-во полит. лит-ры, 1980. — 703 с.
- Фрейденберг, 1936 — *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Худ. лит., 1936. — 454 с.
- Фрейденберг, 1978 — *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978. — 607 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Функ, 2005 — *Функ Д.А.* Миры шаманов и сказителей. — М.: Наука, 2005. — 398 с.
- Хамгашалов, 1949 — *Хамгашалов А.М.* Опыт исследования Бурят-Монгольского стихосложения. — Улан-Удэ: Бурмонгиз, 1949. — 87 с.
- Хангалов, 1958 — *Хангалов М.Н.* Собр. соч. В 3 т. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1958. — Т. 1. — 508 с.

- Хангалов, 1959 — *Хангалов М.Н.* Собр. соч. В 3 т. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. — Т. 2. — 443 с.
- Хангалов, 2004 — *Хангалов М.Н.* Собр. соч. В 3 т. — Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская тип.», 2004. — Т. 2. — 312 с.
- Хейзинга, 1997 — *Хейзинга Й.* Homo ludens: Ст. по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. — М.: Прогресс, 1997. — 416 с.
- Хорлоо, 1989 — *Хорлоо П.* Народная песенная поэзия монголов: проблема жанрового состава. — Новосибир.: Наука, 1989. — 150 с.
- Хроленко, 1979 — *Хроленко А.Т.* Семантическая структура фольклорного слова // Русский фольклор. XIX: Вопросы теории фольклора. — Л., 1979. — С. 149–155.
- Хундаева, 1999 — *Хундаева Е.О.* Бурятский эпос о Гэсэре: символы и традиции. — Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. — 95 с.
- Хурэл-Батор, 1997 — *Хурэл-Батор Л.* Дидактическая поэзия // Монгольская литература. Очерки из истории XIII — первой половины XX в. / Сост. и отв. ред. К.Н. Яцковская. — М.: Ин-т востоковедения РАН; Ин-т языка и литературы АН Монголии, 1997. — С. 162–176.
- Хюбнер, 1996 — *Хюбнер К.* Истина мифа / Пер. с нем. — М.: Республика, 1996. — 448 с.
- Цивьян, 1995 — *Цивьян Т.В.* Оппозиция мифологического/реальное в поздних мифопоэтических текстах // Малые формы фольклора. — М.: Вост. лит., 1995. — С. 130–143. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- Цыбиков, 1981 — *Цыбиков Г.Ц.* Культ огня у восточных бурят-монголов // Избранные труды. В 2 т. Т. 2. — Новосибир.: Наука. — С. 167–168.
- Цыдендамбаев, 2001 — *Цыдендамбаев Ц.Б.* Бурятские исторические хроники и родословные как источники по истории бурят. — Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская тип.», 2001. — 256 с.
- Чагдуров, 1983 — *Чагдуров С.Ш.* Эпические формулы хэб и символы культа предков *зураг* // Историко-культурные связи народов Центральной Азии. — Улан-Удэ: БФ СО АН СССР, 1983. — С. 56–68.
- Чагдуров, 1993 — *Чагдуров С.Ш.* Поэтика Гэсэриады. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. — 368 с.
- Шаракшинова, 1975 — *Шаракшинова Н.О.* Бурятский фольклор. — Иркутск: Иркут. кн. изд-во, 1975. — 220 с.
- Шаракшинова, 1987 — *Шаракшинова Н.О.* Героико-эпическая поэзия бурят. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. — 304 с.
- Штернберг, 1936 — *Штернберг Л.Я.* Первобытная религия в свете этнографии / Под ред. и с предисл. Я.П. Алькора. — Л.: Изд-во Ин-та народов Севера ЦИК СССР им. П.Г. Смидовича, 1936. — 533 с.
- Штернберг, 1995 — *Штернберг Л.Я.* Культ орла у сибирских народов. Этнод по сравнительному фольклору // Кунсткамера: Избр. ст. — СПб.: Европейский дом, 1995. — С. 357–384.
- Элиаде, 1998 — *Элиаде М.* Азиатская алхимия: Сб. эссе / Пер. с рум., фр., англ. — М.: Янус-К, 1998. — 604 с.
- Элиаде, 2000а — *Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер. с фр. — М.: Академ. проект, 2000. — 222 с.

- Элиаде, 2000б — *Элиаде М.* Мифы о вечном возвращении. — М.: Алетейя, 2000. — 249 с.
- Элиаде, 2000в — *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза / Пер. с англ. — Киев: София, 2000. — 480 с.
- Юнг, 1996 — *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с англ. — Киев: Гос. библи. «Украина» для юношества, 1996. — 384 с.
- Юнг, 1997 — *Юнг К.Г.* Психология и мировоззрение // Аналитическая психология: прошлое и настоящее. — М.: Маргис, 1997. — 320 с.
- Юрченко, 2001 — *Юрченко Т.Г.* Гимн // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПК «Интервал», 2001. — С. 178–179.
- Яцковская, 1988 — *Яцковская К.Н.* Народные песни монголов. — М.: Наука, 1988. — 250 с.
- Dampilova, 2001 — *Dampilova L.S.* Poetry and shamanism // International Symposium on the Secret History of the Mongols and Mongolian Culture. — Hohhot, Inner Mongolia, P.R. China, 2001. — P. 75–76.
- Dampilova, 2004a — *Dampilova L.S.* Mythological picture of the world in the Buryat shamanism // Papers Abstracts And Some Papers of CUN International Conference of Altaic Studies and Mythology. — Beijing, 2004. — P. 13.
- Dampilova, 2004b — *Dampilova L.S.* The image of Chingiskhan in mythopoeetry of Mongolian peoples // Thesis Abstracts of the Fourth International Symposium on Mongolian studies sponsored by Inner Mongolian University. — Huhhot, 2004. — P. 198–199.
- Dampilova, 2005 — *Dampilova L.S.* Symbols of the godheads in shamanic songs of the Buryats // Thesis Abstracts of the International Symposium on Mongolian Studies Sponsored by Inner Mongolian University. — Huhhot, 2005. — P. 320.
- Chamanizm, 1995 — *Chamanizm and Folk-Culture: Cross Cultural Exchanges East and West.* — Japan, 1995. № ard.
- Heissig, 1984 — *Heissig W.* Shaman Myth and Clan-Epic // Shamanism in Eurasia. Pt. 2 / Ed. by Minaky Hoppal. — P.: Edition Herodot, 1984. — P. 319–323.
- Humphrey, 1996 — *Humphrey C.* Shamans and Elders. Oxford: Clarendon Press, 1996. — 396 p.
- Lörincz, 1972 — *Lörincz L.* Die Mongolische Mythologie // Acta orientalia Academiae scientiarum hungaricae. T. XXVII (I). — Budapest, 1972. — P. 103–126.
- Rintchen, 1961 — *Rintchen B.* Les matériaux pour l'étude du chamanisme mongol. II. Textes chamanistes bouriates. — Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1961. — (Asiatische Forschungen. Bd. 8). — 156 p.
- Sagaster, 1977 — *Sagaster K.* On the symbolism in the Mongolian Geser epic // Олон улсын монголч эрдэмтний III их хурал. — Улаанбаатар, 1977. — С. 297–302.
- Sagaster, 1978 — *Sagaster K.* König Gesar, zur Symbolik des tibetischen Nationalepos // Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. N.F. Bd. 4. In kommission Bei E.J. Brill. — Köln, 1978. — P. 163–171.
- Sandschejew, 1928 — *Sandschejew G.* Weltanschauung und Schamanismus der Alaren-burjaten // Anthropos. Bd. 23. — Wien, 1928.
- Stein, 1959 — *Stein R.-A.* Recherches sur L'épopée et le barde au Tibet. — P., 1959. — 646 p. — (Bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises. Vol. XIII).

Summary

This monograph is the first attempt in the Buryat folkloristics to systematize religious poetic texts and give them a semantic interpretation. We have analyzed versification, poetic imagery, and sound structure of shamanic poetic texts from the standpoint of historical poetics.

Analysis of the sound structure of shaman songs revealed some principles and specific features in their construction. The sound organization of shaman verses goes back to the ethnic traditions that are conditioned by the characteristics of the Buryat-Mongolian language and specificity of folklore poetics. The main elements of text's phonetic organization are alliteration, anagramming, and divergent repetitions. The poetic sound organization is also conditioned by the genre characteristics of the works under analysis; the semantic richness as well as textual logic and artistic images define the use of this or that consonance.

Versification, poetic imagery, and sound structure of shaman songs are on the whole arranged according to the canons of folk aesthetics; they at the same time retain the peculiarities of sacred texts, containing elements of epic, song, and small poetic genres. One can detect the traditional archetypes connected with traditional ethnic roots as the features of shaman songs. The complex of mythological and magical ideas in the songs results from the standards of conduct typical of the community in question. While analyzing the texts, we found threads, images, motifs, and themes in various genres that were formed under the influence of common world outlook, conceptual, and social factors.

Comparative analysis of the multitude of variational synonymic texts allowed revealing the semantics and genesis of the purposely veiled songs. For decrypting the symbolic code of verbal texts, we used the materials of legends and traditions as well as descriptions of rituals. The sacral and magical nature of verbal formulae correlates with mythological background. In addition, we took into consideration the psychological factor, i.e., dependence of a song's text on the ritual-psychological aspect.

Heavenly beings occupy a special position in the big pantheon of shamanic characters; these are *tengris* and their children *khats*. *Zayans* and *ezhins* of certain areas are regarded as the spirits of famous shamans; the “black horsemen” are specially marked as historic figures that entered the shamanic heavenly inhabitants’ assembly in the *noyon* status. *Ongons* as mnemonic symbols represent the well-known characters of the shamanic pantheon, for example, the spirits of famous noyons, ezhins, and zayans and functionally duplicate their role on the profane level.

From the viewpoint of genres, the shaman poetic texts contain three basic layers. Clearly distinguishable from the whole bulk are more recent songs dedicated to numerous zayans of different clans and tribes. Short laudatory hymns and incantations also possess structural features of their own. All other texts that, by their genre characteristics, do not belong to zayan songs and hymns are conventionally named prayers-incantations. Laudatory hymns and incantations are usually used for the invocation of heavenly beings. Invocations to khats, ongons, noyons, ezhins, and children’s patron deities are short hymns-incantations as well as extensive prayers-invocations with a mythological plot outline containing the elements of historical events.

In terms of plot, songs about spirits-zayans can be divided into two types. The first group of texts is related to *Naigur walking*, it is addressed mainly to the Tarasa and Obusa zayans. Another layer is a cycle of songs about numerous local spirits of shamans who were raised to Zayan rank—protectors and punishers of the clans—and were not related to Naigur walking. In terms of plot and composition, the Zayan songs generally seem the most consistent and logical texts. The texts mechanically combining various images similar in motif have been defined by us as having a cumulative plot.

As regards the symbolic aspect, we have singled out images-symbols and myths-symbols. We refer to spatial, oppositional, and mnemonic symbols as the simple images-symbols. Space in shamanic songs is permeated with numerous symbolic codes. We regard the universal images of mountain, stone, arrow, wood, thread, rope, etc. as symbols of movement and communication between worlds. The images of birds, animals, and invisible spirits function as symbols of reincarnation in the transition from one world to another. Natural images as well as images of Tengri-celestials, totems, and ongons that were created by human imagination also belong to the simple symbols. Images-symbols that embody the basic ideas of the cosmos and human being, life and death attain a sacral nature in the rituals and act as constant units.

Shaman songs are mainly composed of sets of formulae on certain themes, which contain within them myths-symbols and mythical acts as an integral and closed symbolic system that can be deciphered through a contextual and intertextual analysis. The content of a shamanic invocation is mainly defined by the mythological structure independent of the song itself, and we consider this mythological structure a myth-symbol. We classify the myths whose images have become archetypes as the complex symbols. In the system of myths-symbols, we examined the myths about khats—Esege Malan Tengri's sons, famous shamans, the "black horsemen," and children's patron deities. While revealing numerous variants of the names of mythological characters, we traced the transformation of mythological figure whose codes are encrypted under various names in the myths-symbols.

The novelty of the book lies in revealing the main performers of shaman songs and the peculiarities of their repertoire. Judging by the available data, each author creates his own variations not violating the basic traditional storyline. One can mark the special features of Uliger poetics in shamanic invocations performed by the well-known shamans-*uligershins* Pyohon Petrov, Papa Tushemilov, Apolon Toroev, and Paramon Dmitriev. Major shaman performers Mikhail Stepanov, Tuntigar Dabaev, Gavriil Pyankinov, Toson Petukhov, Manshut Bil'daev have shown richness of mythological elements and stably profound semantics of songs.

Summarizing, we can say that, to explain the contradictory trends in the motifs of songs and to understand the variation principles of motifs and symbols in folklore and ethnocultural discourse, we focused on deciphering the basic codes that are used in religious poetry. No doubt shaman songs, as a world view and a form of expression of popular creative spirit, will always be an object of comprehensive research.

Содержание

От редколлегии	5
Введение	7
Глава 1. Поэтика шаманских песнопений	22
1.1. Истоки шаманской поэзии	22
1.2. Жанровое своеобразие шаманских текстов	33
1.3. Стихосложение и образные средства	48
Глава 2. Образы-символы	64
2.1. Семантика персонажей небесного пантеона	65
2.2. Символы связи между мирами и символы перевоплощения	78
2.3. Зооморфные образы-символы	106
2.4. Символы-онгоны	117
Глава 3. Мифы-символы в шаманских песнопениях	128
3.1. Мифы-символы о <i>хатах/нойонах</i>	129
3.2. Мифы-символы о знаменитых шаманах	151
3.3. Символика «черных всадников»	165
3.4. Мифы-символы о божествах деторождения	179
Глава 4. Сюжетно-композиционная структура шаманских песнопений о духах-заянах	190
Заключение	235
Библиография	241
Summary	260

Научное издание

Дампилова Людмила Санжибоевна

**Шаманские песнопения бурят:
символика и поэтика**

Утверждено к печати

*Ученым советом Института монголоведения,
буддологии и тибетологии СО РАН*

Художник *Э.Л. Эрман*

Технический редактор *О.В. Волкова*

Корректор *А.Е. Танчарова*

Подписано к печати 15.11.12

Формат 60×90¹/₁₆. Печать офсетная

Усл. п. л. 16,5. Усл. кр.-отт. 16,8. Уч.-изд. л. 14,8

Тираж 400 экз. Изд. № 8521. Зак. №1750

Издательская фирма «Восточная литература»

127051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

www.vostlit.ru

ППП "Типография "Наука"

121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6



Людмила Санжибоевна Дампилова — доктор филологических наук, специалист в области литературоведения, мифологии и фольклора монгольских народов. В 1976 г. окончила филологический факультет Иркутского государственного университета, работала доцентом кафедры мировой литературы Восточно-Сибирской академии культуры. С 2002 г. заведует отделом фольклористики и литературоведения Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН.

Исследования Л.С. Дампиловой посвящены проблемам мифологии и фольклора, поэтики и символики обрядовой поэзии монгольских народов. Ею проведен анализ содержательной сущности и жанровой системы культовых стихотворных текстов, осуществлена систематизация шаманского поэтического материала, выявлены сюжетно-композиционная структура, основные мотивы, особенности стихосложения и образных средств, закономерности функционирования и механизма действия поэтических текстов в ритуально-обрядовых формах традиционной культуры бурят. Л.С. Дампилова — постоянный член комплекемых научно-исследовательских экспедиций на территории Сибири, Монголии и Китая. В круг ее научных интересов входят творчество поэтов монгольского ареала, основные тенденции развития современной монголызычной поэзии.

ISBN 978-5-02-036524-7



9 785020 365247