

На правах рукописи

Добжанская Оксана Эдуардовна

**ШАМАНСКАЯ МУЗЫКА САМОДИЙСКИХ НАРОДОВ
В СИНКРЕТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ ОБРЯДА**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва – 2008

Работа выполнена на кафедре теории музыки
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

Научный консультант

доктор искусствоведения, профессор Е.В. Назайкинский

Официальные оппоненты:

Галицкая С.П. доктор искусствоведения, профессор Новосибирская
государственная консерватория им. М.И. Глинки

Пашина О.А. доктор искусствоведения Государственный институт
искусствознания

Амрахова А.А. доктор искусствоведения

Ведущая организация: Арктический государственный институт культуры
и искусств

Защита состоится 6 ноября 2008 года в _____ часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009 Москва, ул.
Б.Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Автореферат разослан «_____» _____ 2008 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Ю.В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность темы связана с необходимостью скорейшего изучения этнических культур аборигенных народов Сибири (в частности, самодийских народов), которые в силу ряда причин социально-экономического и культурного характера находятся на грани исчезновения. Критическое состояние культуры малочисленных аборигенных народов осознается мировым сообществом, сохранение и изучение этнических культурных традиций находится в русле российской и международной культурной политики. В частности, в 2005 г. началось Второе Международное десятилетие коренных народов мира, активное участие в проведении которого принимает и Россия¹.

Самодийские народы относятся к коренным малочисленным народам Российской Федерации². Самодийские языки являются самостоятельной языковой группой в составе генетической общности уральских языков. В настоящее время народы, говорящие на самодийских языках, населяют большую территорию тундры и тайги на севере Евразии (от полуострова Канин на западе до Таймыра на востоке, бассейны рек Таз и Пур, среднее течение р. Обь, среднее и нижнее течение р. Енисей). Все современные самодийские языки признаны исчезающими и входят в Красную книгу языков народов России, до XX века они функционировали как бесписьменные языки.

Причинами кризиса в традиционной культуре самодийских народов, приведшего к нарушению механизма культурной преемственности и связи поколений, стали: утрата кочевого образа жизни и системы хозяйствования (насильственный перевод кочевых пастухов-оленоводоов, охотников и рыболовов на оседлость), прогрессирующая ассимиляция коренного населения, русификация всех сфер жизни, интернатная система воспитания детей.

Для устных культурных традиций разрыв преемственности поколений означал утрату огромных пластов материальной и нематериальной культуры. До сих пор с каждым днем, уносящим жизни старейших знатоков традиционной

¹ См. Распоряжение Правительства РФ от 27.05.2006 г. № 758-р «О национальном организационном комитете по подготовке и проведению в Российской Федерации Второго Международного десятилетия коренных народов мира» и др. акты.

² По данным Всероссийской переписи населения 2002 года, ненцев насчитывается 41302 человека (из них на территории Ямало-Ненецкого АО проживают 26435 чел., в Архангельской области – 8226 чел., в Ненецком АО – 7754 чел., Таймырском АО – 3054 чел., Ханты-Мансийском АО – 1290 чел., республике Коми – 708 чел.); селькупов – 4249 человек (из них на территории Тюменской обл. проживают 1857 чел., Ямало-Ненецкого АО – 1797 чел., Томской обл. – 1787 чел., Красноярского края – 412 чел.); нганасан – 834 человека (из них на территории Таймырского АО проживают 766 чел.); энцев – 237 человек (из них на территории Таймырского АО проживают 197 чел.).

культуры, утрачиваются знания и культурное наследие коренных народов. Отмеченное критическое состояние культуры вызывает необходимость как немедленной фиксации сибирских музыкальных традиций и последних уцелевших образцов шаманского культа, так и скорейшего изучения и осмысления этих исчезающих феноменов, учитывая возможность обсуждения зафиксированных образцов с живущими носителями культуры.

Следующая причина, требующая скорейшего документирования и исследовательской интерпретации явлений музыкально-обрядовой сферы, связана с возможностью утраты в ближайшие годы богатейшего сакрального пласта культуры, связанного с шаманизмом. Культурный фонд сибирского шаманизма имеет общемировое значение. Если в середине XX века шаманские обряды были повседневной культурной реальностью, то в начале XXI века они превратились в культурный раритет, требующий актуального изучения и охраны. Скорейшее изучение оставшихся музыкальных феноменов обрядовых традиций является неотложной задачей современного этномузыкознания.

Изучение музыкальной составляющей шаманского обряда, как древнего пласта духовной культуры, поможет исследователю выявить закономерности музыкального мышления сибирских народов. Обрядовая музыка является одним из наиболее консервативных элементов культуры, поэтому изучение музыкального языка шаманского обряда способно ответить на вопросы о закономерностях музыкального мышления древних людей. Изучение сакральной роли шаманской музыки выявляет значение музыки в целом как важной части мировоззрения, которое не исчерпывается современным пониманием музыки как искусства, но расширяет смыслы музыки и раскрывает систему миропонимания человека через систему звуковых образов.

Наконец, самодийская общность народов представляет весьма значительную часть народов циркумполярной зоны, и изучение музыкальных особенностей самодийского шаманства является заметным вкладом в исследование и понимание обрядовой музыки данного региона в целом.

Степень научной разработанности проблемы. Шаманизм издавна привлекал внимание исследователей, но в настоящее время (конец XX – начало XXI века) обнаружился «пик» интереса к этому культурно-идеологическому феномену. К проблеме шаманизма обращаются этнографы, культурологи, религиоведы, антропологи, психологи, историки, фольклористы и ученые других специальностей. Интерес к шаманизму связан, с одной стороны, с возможностью альтернативного решения мировоззренческих и жизненных

проблем современного человека, с другой стороны, с обостренным интересом к оригинальным культурным системам аборигенных этнических сообществ.

Традиция этнографического изучения шаманизма началась с Сибири, и поэтому классическим типом шаманства принято считать шаманство арктических народов Северной Азии. Выдающиеся достижения российских этнографов, исследовавших шаманские обряды коренных народов Сибири, определили методологические основы изучения шаманизма, с той поры ориентированного на Сибирь: «Наука развивалась так, что северосибирский шаманизм был принят за эталон и за единственный полноценный тип шаманизма»³.

До 1960-х гг. наиболее авторитетные этнографы (Ф. Гребнер, А. Ольмаркс, И. Паульсон, А. Хюльткранц) связывали явление шаманизма исключительно с Сибирью и Арктикой, но в последние 40 лет появились работы, рассматривающие шаманизм как определенную систему мировоззрения, присущую различным культурам независимо от географического положения. Элементы шаманизма найдены на большинстве континентов – среди индейцев Северной и Южной Америки, у аборигенов Австралии, в странах Азии (Корея, Китай, Япония и др.). Шаманизм оказался общемировым явлением, распространенным практически повсеместно, иногда «спрятанным» в тени титульной религии народа и проявляющимся лишь в отдельных ритуалах, иногда – существующим параллельно основным религиозным воззрениям и практикам.

Слово *шаман* (от *сама* – тунгусское ‘волшебник’, ‘колдун’), употреблявшееся как термин, обозначающий жреца-устроителя экстатических обрядов сибирских народов, постепенно стало универсальным термином в отечественной и зарубежной научной литературе. Кроме того, в русскоязычной литературе для обозначения шаманского ритуала применяется термин *камлание*, произошедший от тюркского *кам* ‘шаман’.

Мировоззренческой основой шаманизма является универсальная идея о существовании множества миров и возможности духовной связи между ними. Очерченная М. Элиаде трехчленная вертикальная модель Вселенной (Нижний мир – царство мертвых и духов подземного мира, Средний мир – земля людей, Верхний мир – обитель богов), соединенная космической осью (Мировым деревом), в настоящее время дополняется другими мировоззренческими

³ Ревуненкова Е.В. Народы Малайзии и Западной Индонезии (некоторые аспекты духовной культуры). – М.: Наука, 1980. – С. 250.

моделями с горизонтальной системой координат, либо принципиально иными представлениями (Д. Функ, В. Харитонов). В представлении самодийских народов соединяющая миры космическая вертикаль трансформируется в ось, проходящую через Полярную звезду (нганасаны), превращается во впадающую в океан реку (ненцы), оказывается деревом (селькупы). Шаман – медиатор, «посредник в отношениях человека с миром духов» (В. Михайловский) – обладает способностью перемещаться в другие миры, выполняя связующую функцию между членами своего племени и сверхъестественными силами. Это перемещение возможно только в ритуальной обстановке камлания, во время которого шаман входит в измененное состояние сознания⁴, оно называется шаманским путешествием. После выхода из экстатического состояния шаман передает членам социума информацию, полученную им в результате контакта с божествами.

Среди исследователей нет единства в понимании сущности шаманизма. Общепринятая в XIX – начале XX в.в. точка зрения на шаманство как на психическую аномалию, особую форму полярной истерии, была наиболее ярко выражена в работах В. Богораза, Д. Зеленина, Г. Ксенофонтова. В противовес ей С. Широкогоров сформировал психолого-медицинское понимание шаманизма – универсального самонастраивающегося механизма психической регуляции коллектива, способа самозащиты и проявления биологических функций рода. Представитель школы религиозной психологии М. Элиаде видел в шаманизме в первую очередь архаическую технику экстаза, сверхъестественного сообщения с иными мирами. Солидарен с ним структуралист Д. Шредер, усматривавший в шаманизме учрежденную обществом и выраженную в определенной форме экстатическую связь с потусторонним миром, служащую интересам всего общества. С.А. Токарев расценивал шаманство как особую – раннюю – форму религии, Л.П. Потапов акцентировал внимание на многосоставности этой религии: «... можно составить четкое представление о шаманизме именно как о религии данного народа с ее отдельными элементами и шаманского, и дошаманского происхождения, а также заимствованными по тем или иным конкретным историческим причинам из других религий»⁵. Совершенно отличную трактовку шаманизма предложил А.Ломмель, рассматривающий его в первую очередь как комплекс искусств. Однако почти все современные ученые сходятся в

⁴ Измененное состояние сознания (ИСС) – утвердившийся в психологии и медицине термин, определяющий психическое состояние шамана во время шаманского ритуала.

⁵ Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1991. – С. 5-6.

отношении к шаманизму как к особой системе мировоззрения, и к шаману – «общественному деятелю, который с помощью духов-покровителей достигает экстаза, создавая сближение со сверхъестественным миром ради блага членов социума»⁶. Из современных обобщающих трудов, посвященных изучению шаманизма, следует отметить работы В. Басилова, Е. Ревуненковой, В. Харитоновой, М. Хоппала, А. Хюльтранца. Одной из актуальных тем этнологии является современное состояние шаманства (Д. Аткинсон) и пути его адаптации в сегодняшнем мире (К. Кастанеда, М. Харнер). Развиваемая Майклом Харнером концепция «неошаманизма» как практической деятельности, основанной на ритуальной практике шаманизма и направленной на гармонизацию состояния человека в современном обществе, имеет множество последователей в США и Западной Европе.

Новым словом в изучении шаманизма стали работы, основанные на структурном подходе (Е.С. Новик, А.-Л. Сикала). В настоящее время шаманизм и связанный с ним феномен измененного состояния сознания вызывает огромный интерес ученых, создаются специальные исследовательские группы, фонды, институты, изучающие этот феномен в разных его проявлениях⁷. Главное отличие данных групп – интердисциплинарный характер исследований феномена шаманизма, находящегося на стыке разных наук. Регулярные международные научные конференции, проводимые этими и другими научными сообществами, способствуют повышению интереса этномузыковедов к данной проблематике и широкой публикации новых научных материалов.

Основой для изучения музыкальных особенностей шаманства самодийских народов в диссертационном исследовании являются **материалы по этнографии** Е. Алексеенко, А. Анисимова, В. Анучина, Г. Василевич, Л. Гейденрейха, Г. Грачевой, Б. Долгих, К. Доннера, В. Евладова, М. Кастрена, А. Мазина, Г. Пелих, А. Попова, Г. Прокофьева, Е. Прокофьевой, П. Хайду, Л. Хомич и др. Они содержат ценный фактический материал (описания шаманских верований, обрядов, атрибутов), позволяющий восстановить

⁶ Hultkrantz, A. Ecological and Phenomenological Aspects of Shamanism // Shamanism in Siberia. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. – P. 33.

⁷ Примеры таких объединений – Фонд шаманских исследований М. Харнера (Harner's Shamanism Foundation in USA), ISSR (International Society of Shamanistic Researches, Budapest), группа медицинской антропологии В.И. Харитоновой (Институт этнологии и антропологии РАН им. Миклухо-Маклая) и др. Периодические издания этих исследовательских обществ – издаваемые журналы «Shaman» (Будапешт, ред. М. Хоппал), «Shaman» (США, ред. М.Харнер), серия книг «Bibliotheca Shamanica», серия «Этнологические исследования по шаманству и иным ранним верованиям и практикам», материалы конгрессов и конференций создают благоприятные интеллектуальные условия для развития научной мысли в данном направлении.

утраченный ныне культурный контекст для адекватного понимания сохранившихся в записях шаманских песнопений, сравнения шаманской атрибутики, приемов камлания у самодийских народов.

Для осмысления общих закономерностей сибирского шаманства, поиска культурных параллелей, изучения фундаментальных основ шаманизма важное значение приобретают материалы, касающиеся более отдаленных этносов Западной, Центральной и Южной Сибири, Дальнего Востока, опубликованные в работах Н. Алексеева, В. Богораза, С. Вайнштейна, Д. Дугарова, В. Иохельсона, Г. Ксенофонтова, В. Кулемзина, А. Липского, Л. Потапова, А. Смоляк, Д. Функа, М. Шатилова, П. Шимкевича, Л. Штернберга, М. Хоппала, Т. Ким, Г. Варгиас и др., а также фундаментальные исследования обобщающего характера, посвященные шаманской атрибутике, мифологии, изобразительному искусству народов Сибири В. Иванова и Е. Прокофьевой.

Невозможно обойти молчанием публикации музыковедов, посвященные шаманской музыке народов Сибири. Один из первых опытов описания музыкальной стороны шаманского обряда и нотации ритуальных песен тунгусов можно встретить в работе В. Стешенко-Куфтиной. Песни эвенкийских шаманов, собранные на протяжении XX века, анализирует и публикует А. Айзенштадт в монографии «Песенная культура эвенков», привлекая в качестве источника написанную в 1920-е гг. неопубликованную работу И. Сулова «Эвенкийская религиозно-шаманская музыка». Рассмотрение шаманских традиций тунгусо-манчжурских народов Дальнего Востока продолжается в публикациях музыковедов 1980-2000-х гг. Музыкальный срез нанайского шаманизма изучает Т. Булгакова в диссертации «Типология музыкально-речевого интонирования в нанайском фольклоре», характеристику жанров обрядового фольклора орочей в статье «Жанровая типология музыкального фольклора орочей» дают Н. Ким и Ю. Шейкин. Удэйские шаманские вокальные импровизации *ейни* и игра на бубне *гонгойни* характеризуются в диссертации Ю. Шейкина «Проблема жанра в музыкальном фольклоре удэ». Специальная монография Н. Мамчевой посвящена изучению обрядовых музыкальных инструментов аборигенных народов Сахалина – нивхов, уйльта, айнов, эвенков, нанайцев.

Шаманские традиции сибирских тюрков также стали предметом музыковедческого изучения. Якутское шаманское пение описывает Э. Алексеев, опыт нотации тувинского шаманского обряда предпринимает З. Кыргыс, нотировки и анализ песнопений долганских шаманов публикует Г.

Алексеева. Г. Сыченко, исследователь музыкальных традиций тюркских народов Южной Сибири, посвятила несколько публикаций анализу связи музыкального и вербального компонентов в шорском и чалканском шаманском обрядах.

Музыка самодийских народов исследуется в работах отечественных и зарубежных музыковедов И. Богданова, А. Вяйзянена, Т. Дорожковой, Я. Ниemi, Т. Оямаа, Н. Скворцовой, Ю. Шейкина и др. Музыковедческие исследования по шаманской музыке самодийских народов рассматриваются в соответствующих разделах диссертации.

Теоретические и методологические основы исследования.

Основным теоретическим посылом диссертационного исследования является гипотеза автора о наличии общего для самодийских народов универсального музыкального языка, служащего для общения мира людей со сверхъестественным миром духов. Этапами доказательства гипотезы являются:

1 – компаративное исследование шаманской музыки самодийцев (процедуры первичного анализа музыкального языка каждой из культур и сравнения результатов);

2 – изучение функциональной предназначенности музыки в шаманском ритуале и, в целом, выявление мировоззренческой роли музыки в культуре самодийских народов;

3 – формирование целостного представления о характерных чертах стиля шаманской музыки самодийцев как особом музыкальном языке для общения с духами.

Гипотетически предположив, что лингвистическая общность самодийских народов предполагает наличие общих основ музыкального мышления, автор диссертации на основе теоретического осмысления музыкальных образцов шаманских песен и обрядов реконструирует стилевые нормы шаманского пения, которые являются универсальными для ненцев, энцев, нганасан и селькупов.

Необходимо подчеркнуть центральное значение в данном исследовании шаманской культуры нганасан – наиболее полно документированной и изученной исследователями разных специальностей, в том числе музыковедами. Селькупская, ненецкая и энецкая шаманская музыка, к сожалению, представлены фрагментарно (единичными шаманскими песнями, часто записанными не в живом контексте обряда, а в имитационной передаче

родственников или очевидцев шаманства). Однако, на основе нганасанских шаманских ритуалов, путем сопоставления и корректного восстановления недостающих фрагментов общей картины, автору диссертации представляется возможным восстановить целостное представление о шаманской музыке самодийских народов, до сих пор отсутствующее.

В теоретическом и методологическом плане автор исходит из особого понимания музыки в традиционной культуре самодийских народов. Автор вводит понятие **«звук – звучание – музыка»** как мировоззренческую категорию, связанную с религиозно-мифологическими аспектами ментальности, и служащую для комплексного представления феномена музыки. Представление о триедином феномене «звук – звучание – музыка» тесно связано с пониманием **синкретического характера традиционной обрядовой культуры**. Термин «синкретизм» употребляется в значении «Слитность, нерасчлененность, характерная для первоначального состояния в развитии чего-н.»⁸. По традиции русской фольклористики (А.Н. Веселовский, В.Е. Гусев, П.Г. Богатырев), автор диссертации употребляет термин *синкретизм* для обозначения неразрывной связи видов раннего искусства, имеющих общее происхождение.

Синкретизм мышления, воспринимающего и отражающего мир во всем богатстве его материальных и духовных проявлений, требует от исследователя при изучении музыкального мышления этих народов привлечения широкого культурного контекста – всех обстоятельств применения музыки и исполнения музыкальных произведений. Музыка – это не искусство (так как искусство с его доминирующей эстетической функцией еще не выделилось из синкретического комплекса культурной деятельности). Музыка в широком смысле слова – это культурно осмысленное звучание, имеющее определенную функцию (коммуникативную, знаковую, магическую, обрядово-мифологическую, эстетическую и др.). Другими словами, музыка является «озвученной функцией» и существует для звукового воплощения конкретных социальных действий.

Изложенные в предыдущем абзаце положения лежат в русле фундаментального для российского музыковедения и фольклористики понимания музыкального фольклора как комплексного культурного феномена, неотделимого от порождающей его социальной среды (Е. Гиппиус, И.

⁸ Ожегов, С. И. Словарь русского языка.: изд. 20 / С.И. Ожегов; под ред. Н.Ю. Шведовой. – М. : Русский язык, 1988. – С.586.

Земцовский, И. Мациевский, Б. Путилов). Вместе с тем, в данном контексте необходимо конкретизировать новизну представленной работы. Если вопрос о функциональной обусловленности музыкального фольклора уже обсуждался в отечественном музыковедении, то аспект сакральной роли звука пока не рассматривался.

Неоценимым вкладом в формирование концепции работы стало общение с профессором Е.В. Назайкинским; его оригинальная идея о зрительном восприятии северными народами звука подтолкнула автора к осмыслению и формулировке центрального для исследования понятия «звучание-музыка».

Термин «музыка» в данном исследовании используется в широком понимании, и употребляется для обозначения круга звуковых (звучащих) феноменов, наделенных в культуре определенным смыслом. Данная расширенная трактовка термина «музыка» позволяет применить его для описания круга интонационных явлений, связанных с шаманским обрядом в раннетрадиционных обществах, в которых еще не сформировалось собственно «музыкальное искусство» и связанные с ним эстетические функции. Хотя современные этномузыковеды для определения звуковых явлений ранних обществ с успехом применяют термины «интонирование», «пение», «вокализация» и др., автор считает целесообразным употреблять термин «музыка» в связи с удобством его использования, а также с тем, что применение данного термина позволяет вывести исследование на уровень изучения философско-мировоззренческих проблем.

Особенность исследовательского подхода к объекту изучения лежит в русле **традиций отечественного этномузыкознания**, для которого характерно изучение музыкально-фольклорного текста в неразрывном единстве с контекстом этнической среды. Фундаментальным для диссертационного исследования является предложенное Е. Гиппиусом определение жанра как «функции, реализованной в структуре»⁹. Свойственную архаическому фольклору высокую степень функциональной предназначенности на материале весьма далеких культурных традиций изучали И. Земцовский и Б. Путилов, выявившие, что функциональная предназначенность выражается во влиянии обрядовой функции на характерные для жанра музыкальные закономерности. Высказанная мысль о существовании в обрядовых жанрах жестко

⁹ Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий / Е.В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980. – С. 23-35.

детерминированной связи между функцией и языковым кодом, с помощью которого данная функция реализуется, оказалась плодотворной и важной для концепции диссертационного исследования.

Автор диссертации основывается на понимании архаики как особой, наиболее древней стадии в музыкально-историческом развитии этноса (Ю. Шейкин), однако учитывает, что признаки архаики существуют в музыкальной культуре самодийских народов наряду с более поздними образованиями – традиционным, профессиональным, инновационным фольклором.

Основой для понимания самодийских музыкальных феноменов явилась существующая в культурах система фольклорно-музыкальных знаний, выраженная в *национальной терминологии*, на которую опирается автор при сегментации фольклорных явлений. Национальные названия маркируют основные жанры и типы интонирования, обозначают внутриянровые подразделения и исполнительские приемы. Выявление существующей в самосознании самодийских народов системы определенных музыкально-теоретических представлений стало специальной задачей данного исследования: в работе приведен словарь музыкально-этнографических терминов самодийских языков (Приложение 5), основанный на полевых материалах автора и опубликованных словарных материалах по самодийским языкам.

Методология исследования музыкальных культур народов северо-енисейского региона опирается на общетеоретические принципы системного описания, изложенные в работах И. Земцовского, а также на концепцию *интонационной культуры этноса как системного формирования звуковой среды представителями этноса или группы этносов в процессе социальной жизни*¹⁰.

Плодотворным для автора диссертации оказалось также понимание Текста «как своего рода питательной среды культуры», сформулированное Л. Акопяном. В этом смысле культура понимается как огромный Текст, состоящих из множества функционирующих в определенном контексте текстов (вербальных, музыкальных, обрядовых и др.), что предполагает пристальное рассмотрение всех компонентов текстов и контекста в сложном переплетении взаимосвязей.

¹⁰ Шейкин, Ю. И. Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) / Ю.И. Шейкин, В.М. Цеханский, В.В. Мазепус // Культура народностей Севера: Традиции и современность. – Новосибирск, 1986. – С. 235-247.

Идея текста в широком смысле слова, и, в более узком значении, музыкального текста, связана с идеей музыкального языка как строительного материала для производства музыкальных текстов. В диссертационном исследовании музыка самодийских народов рассматривается как особый язык, то есть «естественно возникшая и закономерно развивающаяся знаковая система, обладающая свойством социальной предназначенности»¹¹. В традиционной культуре самодийских народов музыка является особым языком коммуникации между обособленными группами (людей, сверхъестественных существ и т.д.). В данном случае термин «язык музыки» трактуется в широком смысле, как средство общения, при котором «акцентируется коммуникативная природа музыки, коммуникативные функции музыкального языка» (Г. Иванченко). При подходе к музыке как к особому языку особенно существенным становится момент соответствия между знаком и значением, что выражается в семантическом значении музыкальных выразительных средств.

В соответствии с теоретическими воззрениями Л. Мазеля, В. Медушевского, А. Милки, музыка понимается как обладающая структурностью функциональная система; элементами данной структуры являются средства музыкальной выразительности, выполняющие две важнейшие фундаментальные функции: коммуникативную и семантическую. Понимание неразрывной связи этих функций является важным моментом для формирования концепции диссертационного исследования, в котором язык шаманской музыки анализируется как система выразительных средств, обладающая строго определенными семантическими свойствами, обеспечивающими успешность коммуникации шамана со сверхъестественным миром.

Музыковедческий анализ образцов шаманской музыки, предпринятый в диссертационном исследовании, основан на использовании традиционных для музыковедения понятий музыкального стиля, лада, ритма, мелодики, тембра и т.д. Однако приложение данных терминов к характеристике музыки самодийских народов требует их уточнения и конкретизации.

Согласно самому общему определению стиля, сформулированному Е.В. Назайкинским, стиль – это комплекс характеристик (система выразительных средств), который позволяет отнести данное музыкальное явление к определенной области. Общая функция стиля – определить совокупность

¹¹ Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 604.

отличительных свойств, согласно которым явление может быть классифицировано в системе других музыкальных явлений¹². В данном значении (комплекс музыкальных характеристик, отличающих вокально-инструментальное интонирование и закономерности музыкальной речи в шаманских обрядах) термин «музыкальный стиль» используется в настоящей работе.

Изучение мелодики шаманских напевов основывается на понятии «мелодия», сопоставимым с греческим «мелос» (пение). Термин мелодия здесь трактуется в широком смысле, с некоторыми специфическими особенностями, присущими характеру звуковой культуры самодийских этносов.

Изучение звуковысотных особенностей шаманских напевов опирается на исследовательский аппарат, разработанный в работах Э. Алексева, Е. Герцмана, Ю. Холопова и др. Необходимо заметить, что анализ звуковысотных структур данного типа требует весьма аккуратного использования таких терминов, как «лад», «тональность», «звукоряд» и др. Для интонационной культуры самодийских народов актуально понимание тона как «звукового пятна», диффузного темброво-высотного единства в его звуковысотно размытой, «зонной» реализации. Термин «зона», введенный Н. Гарбузовым для определения зонной природы музыкального слуха, с некоторыми оговорками применяется в данной работе для определения особенностей звуковысотной организации мелодики. На формирование представлений автора диссертации о неразрывном единстве звуковысотности и тембра в вокальном интонировании оказали влияние работы отечественных исследователей музыкальной акустики Н. Гарбузова, Е. Назайкинского, Ю. Рагса.

Рассмотрение звуковысотных норм раннефольклорного интонирования в неразрывной связи с тембро-регистрами, психологическими и физиологическими основами пения, произвел Э. Алексеев, выявив мелодику контрастно-регистрового, глиссандирующего и высотно-неустойчивого типов. Наряду с терминами Э. Алексева, автор диссертации для характеристики противопоставленных по способу темброво-высотной организации мелодических типов употребляет термины олиготоника¹³ и хазматоника¹⁴. При

¹² Данное общее определение музыкального стиля было предложено Е.В. Назайкинским в процессе консультаций с автором работы, с учетом специфики обсуждающегося в диссертации музыкального материала. Оно не противоречит утвердившимся в музыковедении точкам зрения на музыкальный стиль С.С. Скребкова и М.К. Михайлова, однако является более общим, пригодным для обсуждения теоретических проблем музыки в ее широком понимании.

¹³ Узкообъемная мелодия опевающего характера (термин К. Квитки).

¹⁴ Мелодия широкого диапазона, основанная на скачкообразном мелодическом движении (термин В. Виоры).

анализе звуковысотности используются теоретические наработки финских музыковедов М. Йоусте и Я. Ниemi («арктический стиль музыки»), идеи А. Гомон.

Для изучения звуковысотной организации шаманской мелодики (определения тональности, лада, амбитуса напевов, функциональных отношений тонов внутри напевов, представления звукорядов и интервальной структуры мелодий) автор диссертации выявляет **попевки** (начальные и заключительные мелодические формулы напевов).

Одной из наиболее сложных проблем исследования является проблема ритма в обрядовой музыке. Музыкальные ритмы шаманских песнопений анализируются в единстве со стихотворным метром обрядовых текстов, поэтому большое значение для исследования имеют работы лингвистов-самоедологов (Е. Хелимский, П. Хайду и др.). Важную работу по выявлению соотношения музыкального и поэтического метра в песенной культуре ненцев проделал финский музыковед Я. Ниemi, адаптировав к задачам музыкально-теоретического исследования лингвистическую методику Е. Хелимского. Автор диссертации использует плодотворные наработки Я. Ниemi и развивает тему ритмического анализа далее, выводя ритмические формулы музыкальной организации шаманских песен нганасан, ненцев и селькупов.

Особой проблемой является изучение особенностей шаманского пения как особого вида раннего многоголосия – гетерофонии, которое осмысливается при опоре на работы Э. Алексеева, С. Скребкова, М. Харлапа, а также С. Галицкой, трактующей раннефольклорное коллективное разнозвучие как «результат неотшлифованного монодического мышления»¹⁵.

Важнейшей частью фольклорного интонирования, в особенности архаичного, является исследование тембровых норм. Окраска звука определяется способом звукоизвлечения, и тесно связана с типами интонирования. В музыкально-фольклорной культуре народов Сибири Ю. Шейкин выявил следующие типы интонирования (5 основных и 2 дополнительных): вокальный, речевой, возгласный, звукоподражательный, инструментальный, горлохрипение, горловое пение. За исключением последнего (горловое пение), в звуковой культуре самодийских народов присутствуют перечисленные типы интонирования, изучение которых является важным инструментом понимания интонационно-жанровых смыслов в культуре.

¹⁵ Галицкая, С. П. Теоретические вопросы монодии / С.П. Галицкая. – Ташкент : Фан, 1981. – С. 26.

В работе рассматриваются уровни эталонирующей акустики, на которых основывается этнический звукоидеал (Ф. Бозе). Для рассматриваемого музыкального материала – пения в шаманском обряде – наиболее важен психофизиологический уровень, создающий основополагающие механизмы интонационной культуры этноса, и связанный с формированием физиологических доминант интонирования (дыхание, пульс как биологические основы музыкального поведения, артикуляционно-акустическая база пения, тембровые нормы национального стиля)¹⁶. Несомненный интерес вызывает изучение проблемы согласования физиологических особенностей человеческого голоса со звуковысотной структурой шаманских напевов (каким образом дыхание, эмоциональное состояние певца влияет на звуковысотность). Данная проблематика освещалась в трудах по монодической музыке (И. Еолян, Ю. Плахов, В. Юнусова), но в отношении шаманской музыки северных народов пока не ставилась.

При тембровом анализе шаманского пения самодийских народов автор использует плодотворные наработки В. Мазепуса, Н. Кондратьевой.

Изучение музыкальной формы шаманского ритуала происходит на нескольких уровнях – как выявление музыкального синтаксиса отдельных напевов, но – главное – как строение крупной формы всего обряда. На материале нганасанских шаманских камланий выявляются собственно музыкальные моменты, связанные с соотношением протяженности музыкальных разделов камлания во времени, вопросами взаимозаменяемости одного раздела другим, понятием ритуального времени, которое едино на протяжении камлания, несмотря на перерывы (паузы) в обряде.

Музыкально-теоретический анализ основывается на обширном корпусе нотаций фрагментов шаманских обрядов нганасан и отдельных шаманских мелодий ненцев, энцев, селькупов (83 музыкальных образца). В основном, музыкальный материал диссертации нотирован автором, некоторые нотные образцы ненецкой и селькупской музыки привлекаются из музыковедческих источников А. Вяйзьянена, Я. Ниemi, Н. Скворцовой, Т. Дорожкой, Ю. Юнкерова. Нотные записи имеют большое значение как первый шаг музыкальной сегментации бесписьменных музыкальных культур. Авторская нотография сформирована в соответствии с принципами фольклористической

¹⁶ Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.

нотации Э. Алексеева, Е. Гиппиуса, И. Мациевского, И. Тезавровского, А. Чекановска, Ю. Шейкина.

Описание и анализ звуковых инструментов шаманского обряда происходит на основе принципов **этноорганологии** и **этноорганофонии**, сформулированных И. Мациевским и провозглашающих необходимость многоаспектного изучения инструмента в единстве с исполняемым на нем музыкальным репертуаром. Фоноинструменты самодийских народов анализируются в Главе 3 в соответствии с органологической систематикой инструментов Э. фон Хорнбостеля и К. Закса, классификация самодийских мембранофонов основана на типологии сибирских бубнов Ю. Шейкина.

Помимо изучения литературы и консультаций с коллегами-музыковедами и специалистами в смежных областях знания, выработка методологических основ исследования оказалась самым непосредственным образом связанной с полевой работой автора в поселках Таймырского Долгано-Ненецкого муниципального района Красноярского края (которая ведется с 1989 года) и тесным контактом с носителями традиционной музыкальной культуры. По причине малоизученности музыкальной культуры самодийцев, важнейшим источником информации для автора стали сведения, полученные во время фольклорных экспедиций. В общей сложности, за период работы над диссертацией была проведена работа с 40 информантами – представителями нганасан, ненцев, энцев (список информантов представлен в Приложении 3). Автором записывались фольклорные произведения различных жанров, проводились специальные анкетирования, интервью и опросы знатоков традиционной культуры. На первом этапе исследования важным методом работы стало изучение саморефлексии музыкальной и обрядовой традиций самодийских народов (это пополнило наши знания о музыкальной культуре самодийских народов, выявило этнические ценностно-эстетические ориентации, показало музыкальный фольклор как систему доминантных и периферийных компонентов).

Для проверки сведений, получаемых в полевых условиях, использовались методы «повторной записи» (при которой один и тот же фольклорный образец записывался от разных исполнителей или от одного и того же через продолжительные промежутки времени) и «повторного опроса» (одни и те же вопросы задавались разным информантам, или одному через длительное время). Благодаря этим методам, удалось избежать неточностей и

удалить случайные ошибки, неизбежно возникающие при первичном сборе информации.

Таким образом, концепция диссертационного исследования сформировалась в процессе диалогического взаимодействия исследователя с носителями фольклора, а теоретические представления о музыкальной культуре самодийских народов, изложенные в данном исследовании, возникли в результате обобщения длительного слухового и аналитического опыта автора работы, и соотнесение его с достижениями отечественного и зарубежного музыкознания, фольклористики, этнологии, лингвистики.

Целью данного исследования является поиск закономерностей организации музыкального языка шаманского ритуала у самодийских народов, и, в целом, выявление принципов организации музыкальной ткани обряда, обусловленных функционированием музыки в ритуале.

Основными задачами работы являются:

- выявление специфической мировоззренческой функции шаманской музыки в традиционном обществе самодийских народов;
- сравнительное изучение отличительных особенностей шаманской мелодики самодийских народов (нганасан, ненцев, энцев, селькупов);
- классификация интонационных норм и типов пения в контексте обрядовой функции шаманской музыки;
- раскрытие интонационной оппозиции между шаманской и светской музыкой в данных культурах;
- выявление фонда шаманских мелодий (противостоящего необрядовым мелодиям музыкального фольклора) и поиск стабильных и мобильных элементов внутри этого мелодического фонда обрядовой музыкальной традиции;
- анализ внутреннего строения шаманского ритуала как музыкально-драматургической композиции;
- классификация обрядовых фоноинструментов самодийских народов.

Объектом исследования является шаманская музыка самодийских народов (ненцев, энцев, нганасан, селькупов – коренных народов северной Евразии) как комплексное явление, соединяющее в себе традиционное музыкальное искусство народов Сибири и религиозно-ритуальную практику, и обусловленное закономерностями музыкальной практики и мировоззрения этих народов.

Предметом исследования является шаманский ритуал – сложное явление обрядовой шаманской практики, целью которого является мистическое общение с духовным миром. Духовно-мистическое содержание шаманского ритуала заключено в форму обрядового действия, имеющего определенные законы построения и являющегося, по существу, произведением искусства. Автор диссертации рассматривает шаманский ритуал как синкретическое музыкально-драматическое обрядовое действие, в котором соединяются пение, стихи, театральное действие, танец, пантомима и др., с целью обеспечения контакта с миром духов, и сосредотачивает свое внимание на **музыкальном аспекте шаманского ритуала**. В диссертации анализируются как целостные шаманские ритуалы, так и фрагменты обрядов, а также шаманские песни в аутентичном и имитационном исполнении, отдельные мелодии шаманских песен, обрядовые фоноинструменты.

Новизна исследования. Диссертация является первым сравнительным исследованием шаманской музыки самодийских народов. Она обобщает имеющиеся в литературе сведения по шаманской музыке самодийцев, синтезирует их с исследовательскими материалами автора и в результате представляет целостную концепцию шаманской музыки самодийских народов на основе эстетического и музыкально-теоретического осмысления данного феномена, восполняя имеющийся в музыковедении пробел.

Диссертация является комплексным исследованием музыки шаманского обряда самодийских народов в синкретическом единстве с другими составляющими ритуала и неразрывной связи с этническим мировоззрением.

Музыкальным материалом диссертации являются уникальные аудио-записи полных шаманских обрядов и единичных шаманских песнопений, собранные на территории расселения самодийских народов в течение последних ста лет усилиями российских и зарубежных ученых, а также опубликованные нотные образцы шаманской музыки. Впервые в музыковедении исследуется и обобщается корпус музыкально-поэтических обрядовых текстов, насчитывающий 83 образца.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Шаманская музыка самодийских народов зародилась, развивалась и существует в синкретическом единстве шаманского обряда. Она должна изучаться в неразрывной связи с этническим мировоззрением и ритуальной практикой народа, на основе масштабного привлечения фольклорного и этнографического материала, при опоре на полевые исследования.

2. Основой диссертационного исследования являются полевые материалы музыкально-этнографических экспедиций автора, записанные в полевых условиях обряды и песнопения самодийских шаманов, нотированные автором образцы шаманской музыки.
3. Рассмотрение понятия «музыкального/звучащего» в культуре самодийских народов расширяет сложившееся в музыковедении представление о музыке. Автор вводит триединое понятие «звук – звучание – музыка» как философско-эстетическую категорию, которая не исчерпывается эстетическим пониманием музыки и связана с религиозно-мифологическими аспектами ментальности (в ракурсе диссертационного исследования особо значимым является ее соотношение с пластом «сакрального» в культуре самодийских народов). Музыка в данном исследовании понимается как культурно осмысленное звучание, что характерно для ранних стадий развития культуры.
4. Комплексное изучение ритуальной музыки самодийских народов с применением компаративных методов позволило выявить основные характеристики музыкального языка, специфические для шаманского обряда самодийцев. Существующий у самодийских народов особый музыкальный язык шаманского обряда применяется исключительно в ритуальных ситуациях и маркирует музыкально-обрядовые жанры. Он является универсальным языком коммуникации со сверхъестественным миром в шаманском ритуале.
5. Шаманский обряд является крупной музыкально-драматургической формой, в которой ритуальная функция музыки детерминирует значимые средства музыкальной выразительности и принципы музыкальной драматургии. На основе имеющихся данных возможно построение моделирующей музыкальной грамматики шаманских обрядовых текстов, что имеет большое теоретическое и практическое значение.
6. Произведенная автором систематизация шаманских фоно-инструментов самодийских народов раскрывает значимую для этнической культуры оппозицию светское/сакральное.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Результаты работы могут быть использованы в работе по составлению историко-теоретических музыковедческих учебных курсов, написании справочных, энциклопедических и исследовательских работ по музыке России и мировой музыкальной культуре, лекционной работе, а также в образовательной и культурно-просветительской деятельности: например,

работе учреждений культуры по сохранению и восстановлению празднично-обрядовых традиций коренных народов Сибири.

Апробация исследования. Основные результаты диссертационного исследования были изложены в докладах на научных форумах: международной конференции ЮНЕСКО «Духовная культура народов Севера и Арктики в начале третьего тысячелетия» (Якутск, август 2002), международной конференции «Фольклор палеоазиатских народов» (Якутск, ноябрь 2003), Международном шаманском конгрессе «Сакральное глазами посвященных и профанов» (Москва, июнь 2004), 2-й конференции М. Тибора (Сегед, сентябрь 2004), этномузыковедческой секции 6-го Всероссийского конгресса этнографов (Санкт-Петербург, июнь 2005), 10-м Финно-угорском конгрессе (Сыктывкар, август 2005), международной конференции «Музыкальные инструменты народов Сибири: проблемы изучения, реконструкции и исполнительства» (Якутск, декабрь 2005), региональных конференциях «Таймырские чтения» (Норильск, 2006-2008), курсах лекций по музыке самодийских народов на отделении этномузыкологии в Университете Тампере, Финляндия (ноябрь 2004 г.), на отделении финно-угроведения в Университете Сегед, Венгрия (май 2006 г.), в отдельных лекциях по музыке нганасан в Центре японской музыки МГК им. П.И. Чайковского (октябрь 2003) и Арктическом государственном институте культуры и искусства (Якутск, ноябрь 2003).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения. Во Введении формулируются цели и задачи исследования, характеризуются методологические основания работы, основная литература по данной проблематике, обосновывается структура диссертации. Первая глава — «Шаманская музыка нганасан» — раскрывает музыкальные особенности шаманского обряда нганасан в процессе анализа мелодики и целостных структур обрядов нганасанских шаманов из рода Нгамтусуо. Во второй главе — «Шаманские песнопения ненцев, энцев, селькупов» — в исследовательский оборот вводятся ранее не изучавшиеся материалы по шаманской музыке этих народов, анализируются музыкальные образцы шаманских песнопений и культурный контекст их исполнения. В третьей главе — «Обрядовая музыка — универсальный язык коммуникации со сверхъестественным миром в шаманском ритуале» — производится сравнительное изучение обрядовой музыки самодийских народов, решаются проблемы музыкально-эстетического и музыкально-теоретического характера (раскрываются функции обрядовой музыки в этнической культуре самодийских народов, выявляется особый

музыкальный язык шаманского обряда самодийцев, классифицируются звуковые атрибуты шаманского ритуала как обрядовые фоноинструменты, имеющие сакральное предназначение). Заключение подводит итог и намечает перспективы дальнейшего исследования.

Список литературы включает 444 наименования источников (исследования на русском и иностранных языках, электронные ресурсы, дискография, видеография). Приложения переплетены в отдельный том, они включают: 1) карту расселения самодийских народов; 2) нотные образцы шаманской музыки самодийских народов с текстами и переводами, комментариями, ссылками на источники; 3) анкетные данные фольклорных исполнителей; 4) рисунки и фотографии обрядовых музыкальных инструментов; 5) словарь музыкально-этнографических терминов самодийских языков; 6) схемы построения нганасанских шаманских ритуалов Тубяку Костеркина; 7) компакт-диск «Образцы шаманской музыки самодийских народов».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Во **Введении** формулируются цели и задачи работы, характеризуются методологические основания работы, дается обзор основной литературы по шаманизму и самодийским этносам, а также музыковедческих трудов по данной проблематике, обосновывается структура диссертации.

Первая глава «Шаманская музыка нганасан» раскрывает музыкальные особенности шаманского обряда этого народа.

Духовная культура и шаманизм нганасан – арктических охотников на дикого северного оленя – изучена достаточно хорошо благодаря трудам путешественников и исследователей XVIII-XIX вв. И. Георги, К. Доннера, В. Иславина, М. Кастрена, А. Миддендорфа, А. Мордвинова, П. Палласа, П. Третьякова, советских этнографов Г. Грачевой, Долгих, А. Попова, Б. Симченко, Л. Файнберга, лингвиста Е. Хелимского, фольклориста Н. Костеркиной, зарубежных этнологов Б. Брантона, Ж.-Л. Ламбера. Музыка нганасан начала интенсивно изучаться с конца 1980-х годов благодаря трудам музыковедов И. Бродского (Богданова), О. Добжанской, Т. Оямаа, Ю. Шейкина, хореографа М. Жорницкой.

Жанровая система нганасанской музыки представлена **песенным, сюжетно-повествовательным, обрядовым, танцевальным** фольклором,

интонированием на **музыкальных инструментах**, различными **звукоподражаниями**. При анализе жанровой системы нганасанского музыкального фольклора обнаруживается его разделение на две жанровые сферы – обрядовую (шаманскую и ритуально-промысловую) и не-обрядовую (светскую). Обрядовые и не-обрядовые жанры противопоставлены по типу исполнения, типам интонирования, особенностям поэтического стихосложения, мелодике, используемым фоноинструментам.

Автор диссертации считает, что ***нганасанский шаманский обряд (синкретическое ритуальное действие, важнейшим компонентом которого является пение, сопровождаемое игрой на бубне) является сакральным и музыкальным центром культуры народа.***

Материалом для представления шаманских обрядов и музыковедческого анализа в данной главе стали уникальные музыкальные материалы, касающиеся двух последних поколений шаманской династии *Нгамтусуо* ‘Щедрые’ (русская фамилия рода – Костеркины):

- 2 шаманских обряда Тубяку Дюходовича Костеркина (зафиксированы в августе 1989 г. в пос. Усть-Авам Таймырского автономного округа музыкально-этнографической экспедицией Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР),
- обряд Демниме Дюходовича Костеркина (записан в 1977 г. на Таймыре, студия «Таллиннфильм»),
- обряд Дюлсымяку Демнимеевича Костеркина (записан в 1990 г. в Новосибирске, в студии Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки).

В качестве материала для сравнения привлечены фонограммы пластинки «Нганасанская музыка» (составитель И. Богданов), полевые записи отдельно исполненных шаманских песен (исполнители Н. Логвинова, Е. Порбина, С. Порбин, Х. Момде), а также образцы эпических и песенных жанров нганасанского фольклора. Музыкальный анализ шаманских обрядов был бы невозможен без опоры на записи нганасанских обрядовых текстов с переводом на русский язык и комментариями (которые выполнили Н. Костеркина, А. Момде, Е. Хелимский).

Разделы первой главы **«Шаманские обряды Тубяку Костеркина», «Шаманский обряд Демниме Костеркина», «Шаманский обряд Дюлсымяку Костеркина»** посвящены аналитическому описанию ритуалов этих шаманов (в записи шаманских обрядов Тубяку Костеркина автор

диссертации принимала непосредственное участие, поэтому изложение материала начинается именно с ритуалов Тубяку Костеркина, передавая путь знакомства автора с музыкальной культурой нганасан и «вхождения в материал»).

Малые домашние камлания Тубяку относятся к разряду коротких камланий без бубна *монютату* (в качестве главного атрибута, заменяющего бубен, Тубяку Костеркин использовал шаманский посох *чире* с подвешенным к нему колокольчиком *саңку*). Содержание шаманских ритуалов Демниме и Дюлсымяку типично для больших нганасанских камланий с бубном, сюжет которых раскрывает символическое путешествие шамана в мир духов. При внешнем несхождении содержания «большого» камлания («экстатического путешествия») и «малого» камлания («спиритического сеанса»), общая структурная организация обрядов обоих типов обнаруживает их глубинное родство.

Типологическая общность структуры ритуалов Тубяку, Демниме и Дюлсымяку Нгамтусуо, обнаруженная с помощью схемы типологических единиц Е.С. Новик, проявляется в наличии в каждом из обрядов следующих сюжетных блоков: Начало противодействия (призывание и кормление духов, выяснение причины камлания), Посредничество (путешествие в мир духов, монолог-заклинание, возвращение шамана в мир людей), Ликвидация недостачи (обещание хорошего будущего, предсказание примет благополучного исхода камлания, роспуск духов). Три обязательных раздела (начальный, центральный, заключительный) формируют внутреннюю трехчленную структуру обряда и являются правилом структурной организации. Кроме этого, важное место в строении ритуала имеет дополнительный раздел «Гадание» (проверка шаманской силы перед путешествием, предсказывание будущего участникам камлания).

Мелодическое разнообразие шаманских обрядов Тубяку, Демниме и Дюлсымяку Нгамтусуо можно описать количеством использованных мелодий: в ритуалах Тубяку их насчитывается 7, в ритуале Демниме – 8, в обряде Дюлсымяку – 13. Все мелодии нотированы автором и представлены в Приложении 1.

У нганасан зафиксированы лексемы, определяющие шаманское пение:

1. *ңазэ бэлы* ‘шаманская песня’,
2. *ңатазачиэ бэлы* ‘песня шаманского камлания’,
3. *монютачиэ бэлы* ‘песня короткого камлания’,

4. *җабатачиә бәлы* ‘духов созывающая песня’ - начальная песня камлания, которая звучит в устах шамана при появлении его духов-помощников.
5. *тарарса бәлы* ‘проходная, дорожная’ (песня, сопровождающая движение шамана в другой мир);
6. *хоситанся бәлы* - песня, сопровождающая эпизод гадания (образовано от названия *хоси* - маленькой палочки, которой ударяют по бубну, отвечая на вопросы шамана);
7. *җантами бәлы* – от ‘загадка’, «загадочная» песня (звучит в момент камлания, когда шаман выбирает, или «загадывает» свою шаманскую дорогу);
8. *монитанся бәлы* - общее название для песен «малого» камлания.

Как видим, названия шаманских песен отражают функциональное значение песен (термины 4-7), что свидетельствует о зарождении «первичной национальной теории».

Автор акцентирует различие индивидуальных манер шаманства Тубяку, Демнине и Дюлсымяку Костеркиных. Манера шаманства Тубяку Костеркина отличается неторопливостью развертывания, церемониальностью, некоторой статичностью обряда. Обилие сюжетных, композиционных и поэтических стереотипов, использование в тексте «готовых стихов» и формул, многочисленные повторы и параллелизмы роднят тексты шаманских камланий Тубяку Костеркина с эпическими повествованиями. Музыкальные обрядовые тексты этого шамана обладают такой же структурной и стилистической определенностью, как и вербальные. Они демонстрируют законченные принципы музыкальной драматургии, характерные для музыкального мышления нганасан.

Особенности шаманского стиля Демнине Костеркина и его сына Дюлсымяку связаны с яркой эмоциональностью, театрализацией, свойственным шаманским мистериям-представлениям. Шаманский сеанс Демнине был представлением, в котором в полную силу проявлялись способности шамана как наделенного даром перевоплощения талантливого актера и блестяще владеющего бубном певца-импровизатора с незаурядными вокальными данными. Театрализация связана с наличием ярких контрастов (темповых, тембровых, регистровых, фактурных) при сопоставлении мелодий разных духов-помощников.

Чрезвычайно важным элементом синкретического шаманского ритуала является **кинематика**, наиболее ярко проявленная в ритуале Дюлсымяку, обладающего незаурядной пластикой и актерским мастерством.

Заключительные фазы эпизодов путешествия ритуала представляют собой шаманские танцы в сопровождении звуков бубна, пения помощников и звукоподражательных сигналов, символизирующих шаманских духов. Танец включает подражательные пантомимы (движения оленя, летящих птиц, медведя, езда на нарте и др.), самостоятельные кинемы (прыжки с бубном, кружение по солнцу). Дважды встречается танец-хоровод, основанный на движениях и звуках *нарка бетырся* ‘танца медведя’ и речитативе на асемантические слоги *ханчина-манчина*.

Раздел «**Мелодии шаманских духов: к проблеме преемственности шаманского репертуара**» посвящен сравнению мелодического репертуара трех шаманов из рода Нгамтусуо и поиску общего мелодического фонда шаманских напевов этой династии. Для указанной цели автором диссертации: 1) произведена инвентаризация мелодического фонда камланий Тубяку, Демниме и Дюлсымяку и имитационных исполнений обрядовых песен шаманскими помощниками; 2) выявлены соответствия в названиях, 3) соотнесены нотные образцы мелодий, имеющих одинаковые названия.

Произведя сравнение, автор убедилась в идентичности песен с одинаковыми названиями. Вследствие этого автор диссертации предполагает, что одинаковые мелодии, встречающиеся в репертуаре разных шаманов, являются предковыми шаманскими песнями, переданными преемникам по наследству вместе с соответствующими духами-помощниками (кроме мелодических соответствий, были найдены этнографические подтверждения факта, что данные духи-помощники восходили к более ранним коленам шаманского рода *Нгамтусуо*). К предковым напевам отнесены мелодии: *Дяумалы Сыр Селу* (Ямальский Белый олень), *Микулуска Баса Диндуа* (Железный Конь Николая), *Нарка-немы* (Медведица), *Хотарэ* (Гагара), *Хоситала* (боги битья в бубен), *Хотарыэ Быза Туу* (Хотарыэ водяной бог-олень), *Хезы* (Горностай), *Кадя-коптуа* (Гром-девушка), *Дялы-немы* (Дня мать).

Выяснено также, что в репертуаре каждого из шаманов Нгамтусуо есть индивидуальные, не повторяющиеся в ритуалах других шаманов песни: песня *Коти-немы* (Матери яловых важенок) в репертуаре Демниме, песня *Хотарыэ* в качестве начальной песни камлания Тубяку, мелодии *Тамуңку* (Лемминга) и кругового танца «*Ханчина-манчина*» в шаманском репертуаре Дюлсымяку Костеркина. Они отнесены автором диссертации к инициационным: шаманский обряд, как правило, открывается индивидуальной песней шамана, которая принадлежит «ошаманивающему» духу-помощнику, от которого шаман в

период инициации получил шаманскую силу (помощники шамана начинают свое призывное пение именно с индивидуальной мелодии шамана).

Таким образом, многообразие напевов, используемых в нганасанских шаманских ритуалах, практически исчерпывается типами мелодий: 1) предковых (наследственных), 2) полученных в период инициации. Помимо этого, в ритуале Дюлсымяку Костеркина встречаются 2 песни-импровизации, созданные непосредственно в процессе шаманского ритуала. Однако подобное «песнетворчество» Дюлсымяку порицалось представителями старшего поколения нганасан, которые расценивали эти моменты новизны как «незнание шаманских песен» и «неумение держаться верной дороги»¹⁷. Возможно, появление импровизирующихся во время ритуала песен знаменует собой упадок шаманской традиции и поэтому порицается ее блюстителями. Можно сделать вывод, что классическое нганасанское шаманство признавало мелодику только первых двух типов и ориентировалось на традиционные мелодические образцы; мелодическая импровизация не применялась.

Раздел **«Шаманский обряд нганасан как традиционная ритуальная форма»** подводит итоги анализа ритуалов шаманов Нгамтусуо: все рассмотренные в данной главе наганасанские шаманские обряды обладают типологическом сходством основных составляющих (сюжетно-содержательного слоя, структурной организации, поэтики и музыкального стиля). Обращает на себя внимание общность поэтики в камланиях трех шаманов: они насыщены традиционными мифологическими образами, устоявшимися в ритуальной практике поэтическими формулами обрядовых заклинаний-обращений, традиционными символами. Автор диссертации приходит к выводу, что музыкальная композиция ритуала всецело обусловлена сюжетной структурой и, в целом, ритуальной основой камлания: собственно музыкальные закономерности организации музыкальной ткани обряда находятся на втором плане по сравнению с немзыкальными факторами – функциональной предназначенностью каждого ритуального эпизода, сюжетом и текстом обряда.

Во второй главе «Шаманские песнопения ненцев, энцев и селькупов» дается целостное представление о шаманской музыке данных этносов на основе ревизии опубликованных источников (в отечественной и зарубежной научной литературе) и введения в научный оборот нового музыкального материала.

¹⁷ Устные сообщения информантов, зафиксированные в полевых материалах автора 1991-1996 годов.

В разделе «**Ненецкие шаманские мелодии**» указывается, что изучение ненецкого обрядового фольклора и шаманской музыки началось в XIX веке и связано с именами российских и зарубежных ученых (лингвисты Г. Вербов, В. Диосеги, М. Кастрен, Т. Лехтисало, Н. Терещенко, П. Хайду, Е. Хелимский, фольклористы К. Лабанаускас, Е. Пушкарева, музыковеды А. Вяйзянен, Я. Ниemi, Н. Скворцова, Ю. Шейкин, этнографы А. Попов, Л. Хомич).

Автор рассматривает первые фонографические записи ненецких шаманских напевов *самбадабу* (*сампадану*), осуществленные финским ученым-лингвистом Т. Лехтисало в период 1911-1914 гг. и 1928 г. В коллекции фонозаписей Т. Лехтисало из архива Финского Литературного общества (SKS)¹⁸, имеющей большую историческую ценность как первоисточник для изучения ненецкого фольклора, некоторые образцы являются записями шаманских ритуальных песнопений: в них представлен респонсорный тип пения (пение шамана чередуется с пением помощников).

Коллекция Т. Лехтисало была предметом изучения финских музыковедов А.О. Вяйзянена (1965 г.) и Я. Ниemi (1990-е гг.). Автор диссертации критически пересматривает сделанные финскими исследователями нотные записи ненецких шаманских мелодий коллекции Лехтисало, и на основе собственного слухового опыта вносит уточнения, касающиеся жанровой принадлежности фонограммы 1 и интерпретации звукоподражательных возгласов. В коллекции ненецких песен 1928 года, записанной Т. Лехтисало от Матвея Ядне, автор диссертации находит образцы шаманского пения ненцев, нотирует и анализирует их. Критическому рассмотрению подвергаются образцы шаманских песен, опубликованные Я. Ниemi и Н. Скворцовой.

Для представления более полной картины ненецкого шаманского пения, автор анализирует три образца ненецких шаманских песен в исполнении Деньчуде Мирных (энца из п. Волочанка Таймырского АО), до сих пор не становившиеся объектом изучения.

Музыкальные материалы по шаманскому пению **лесных ненцев**, включающие 2 опубликованных образца и аудиозаписи 19 шаманских песен лесных ненцев, записанные в 1998 г. в Тарко-Сале, Карампуре финским музыковедом Я.Ниemi, являются образцами песенного жанра *дютило* "ма

¹⁸ SKSA D-D-F 21-25, phonograms 1-10, 12-20, 23, 25-28, 30, 32, 112. Finnish Literature Society, Helsinki. Аудиозаписи музыкального фольклора ненцев и селькупов из архивов Финляндии, записанные в XIX-XX вв., оказались доступны для исследования благодаря сотрудничеству с коллегами Отделения музыкологии университета Тампере Я. Ниemi, Т. Лейсио.

‘сновидческая’ или *тачипятма кынавс* ‘шаманская песня’ (от слова *тачипя* ‘шаман’ (лес.нен.), *дютилтана* ‘видящий сны’ (лес.нен))¹⁹.

Музыкальный анализ нотных и звуковых материалов шаманских напевов тундровых и лесных ненцев позволил автору отметить общие характеристики их музыкального стиля (которые обобщаются в Главе 3). Применение методики слогового анализа напевов позволило автору диссертации уточнить способы ритмической кодировки в шаманских напевах ненцев: в этих образцах восьмисложная метрика встречается наряду с шестисложной. Однако по типу функционирования песни с восьмисложной и шестисложной метрикой различаются: если первые (восьмисложные) являются песнями шаманского ритуала, то вторые (шестисложные) – скорее, личными песнями шаманов. Вследствие этого автор высказывает гипотезу о существующем внутри ненецких шаманских песнопений жанровом разделении на: 1) ритуальные песни, исполненные в обрядовой ситуации (восьмисложный метр), 2) личные песни шаманов, являющиеся рефлексией на самодийскую традицию личных песен (шестисложный метр).

В разделе «Музыка и шаманские обряды энцев» систематизируются имеющиеся музыкально-этнографические сведения по энецкой музыке, характеризуются ее основные жанры. Собираением и изучением музыкальных инструментов энцев занимался музыковед И. Бродский, музыкальные традиции лесных энцев описаны О. Добжанской, подробные обобщающие сведения по музыке энцев приведены в работах Ю. Шейкина. Музыкально-фольклорная терминология энцев приводится в работе М. Кастрена, материалы по энецкой музыке имеются в работах этнографов Б. Долгих и Е. Прокофьевой, фольклориста К. Лабанаускаса.

В связи с утратой энцами шаманской обрядовой культуры, практически не сохранилось музыкальных свидетельств шаманских обрядов, поэтому реконструкция шаманской музыки энцев возможна на основе сопоставления материалов из родственных музыкальных культур – нганасанской, ненецкой. Пласт обрядовой музыки, связанной с коллективным исполнением (танец, шаманский обряд) выделяется на фоне доминирующих в фольклоре энцев сольно-вокальных жанров *барэ* (песня) и *модь барэ* (моя песня) – личностных импровизаций на собственный «напев», *некуця барэ* (детских песен), *кунуярэ/кинуадэ* – собственно песен, имеющих традиционную систему

¹⁹ У лесных ненцев, как и у нганасан, в классификации шаманов и магически одаренных людей присутствует категория «человек, видящий сны» (*дютилтана* лес. нен., *дючилы* нган.). Этот человек во сне путешествует в мир духов (или в мир мертвых), с определенной целью – предсказание, излечение больного и др.

символов, иносказательных образов и определенную ритмослоговую структуру, *сюдобичу* - эпических жанров.

В разделе «Селькупские шаманские мелодии» обрядовые напевы рассматриваются в богатом фольклорно-этнографическом и мировоззренческом контексте селькупского шаманизма, основанном на работах этнографов А. Головнева, К. Доннера, Г. Прокофьева, Е. Прокофьевой, Л. Хомич, лингвистов В. Быкони, С. Глушкова, О. Казакевич, А. Ким-Малони, А. Кузнецовой, Е. Хелимского, фольклористов Н. Тучковой, Р. Ураева, Ю. Юнкерова, музыковедов А. Айзенштадта, И. Богданова, А. Вяйзянена, Т. Дорожкой, Я. Ниemi, Ю. Шейкина.

Шаманская музыка селькупов является культурным раритетом. Шаманские напевы *сюмптя* сохранялись до недавнего времени у северных (тазовских) селькупов, у южных (нарымских) селькупов следы шаманской традиции существовали вплоть до 1970-х годов, но в настоящее время шаманство практически утеряно.

Музыковедческий анализ селькупских шаманских напевов в данном разделе диссертации основан на критическом рассмотрении опубликованных образцов из коллекций К. Доннера (4 шаманских напева, нотированных А.О. Вяйзяненом и Я. Ниemi), 2 шаманских песен Л. Боякиной (публикация Я. Ниemi), нотных образцов из статьи Т. Дорожкой «Кеты и селькупы», 2 шаманских песен К.С. Чекурмина из сборника Ю. Юнкерова «Старинные и современные селькупские песни».

Кроме опубликованных нотных записей, в данном разделе диссертации рассматривается и подвергается музыкальному анализу значительный объем не публиковавшихся ранее образцов шаманской музыки селькупов. Это материалы, записанные в Туруханске (1987 г.) музыковедами Ю. Шейкиным, А. Айзенштадтом, И. Богдановым, в Туруханске (1988 г.) И. Богдановым, в поселках Красноселькуп, Ратта, Верещагино и Туруханск (1996 и 1999 гг.) лингвистом О. Казакевич: 10 шаманских песен в исполнении А. Котусова и П. Кукушкина (р. Кеть), Л. Кусамина, М. Кусамина, А. Кусамина²⁰. Для более полного обзора селькупского шаманского материала к музыкальному анализу привлечены 2 образца, опубликованные в коллекции А. Лекомта²¹ (это песни М. Киприной и И. Тамесемкиной). Все упомянутые аудиозаписи не были снабжены текстами, тем не менее, они оказались интересными для автора в

²⁰ Данные материалы стали доступны автору благодаря финскому музыковеду Я. Ниemi.

²¹ Lecomte Henri. Voices from the Arctic Land's End. Nenec. Sel'kup. Rec. 1997 // Music from the World. Siberie 7. P. (92743-2).

качестве образцов обрядового фольклора селькупов и пригодными для первичного музыкального анализа селькупского обрядового материала. Выполненные автором диссертации нотные транскрипции данных песен позволили уточнить важные стилевые характеристики шаманской музыки селькупов.

Автор диссертации считает, что музыкальный стиль шаманских песен селькупов формируется в основном за счет экстрамузыкальных факторов, связанных с ритуальной функцией жанра: коллективностью исполнения (формирующей ансамблевый тип пения), наличием ритуальных звуковых атрибутов (тип пения в сопровождении инструмента), ритуальными текстами (текстовая метрика обуславливает ритмическую организацию мелодий), наличием звукоподражаний голосам духов-помощников (что формирует тембровое своеобразие пения), эмоциональной экзальтацией (что влияет на повышение тональности во время пения).

Введение в главу раздела **«Некоторые замечания о шаманской музыке кетов»**²² обусловлено близостью культурных традиций кетов и селькупов. Для рассмотрения культурного контекста кетского шаманизма и музыкального анализа привлекаются материалы из коллекций В. Анучина, И. Сулова, Н. Каргера, лингвиста М. Кастрена, этнографов Е. Прокофьевой, Е. Алексеенко, музыковеда И. Бродского, нотации Т. Дорожкой и автора диссертации.

Третья глава «Обрядовая музыка – универсальный язык коммуникации со сверхъестественным миром в шаманском ритуале» начинается вступительным разделом, посвященным этнической истории самодийских народов, в которой содержатся предпосылки для существования общих основ музыкального мышления самодийцев.

В разделе **«Звук и музыкальное звучание как философско-эстетическая категория в культуре самодийских народов»** автор осмысливает феномен музыки в традиционной культуре аборигенных народов Сибири. Автор вводит триединое понятие **«звук-звучание-музыка»** для комплексного представления феномена музыки, в котором соединяется

²² Кеты – енисейский народ, проживающий на территории Красноярского края (среднее течение реки Енисей), таежные охотники и рыболовы. Кетский язык – последний живой язык в группе енисейских языков. Хотя он не входит в самодийскую языковую группу, однако исторически сложившаяся культурная близость кетов и селькупов, основанная на территориальной близости проживания и многочисленных смешанных браках, делает интересным для исследователя введение кетского шаманства в круг рассматриваемых явлений. В силу этого, кетские материалы с необходимыми оговорками используются как комплементарно дополняющие в Главе 2.

звуковой материал, творческий процесс и форма (результат процесса). Применительно к фольклорной культуре данное триединое понятие расшифровывается следующим образом: звук – сонорный эффект (возглас, хлопок, тон вокальной мелодии), звучание – способ звукового поведения (музицирование, пение и др.), музыка – результирующая форма звукового выражения (песенная импровизация, колыбельная и др.).

Функциональная предназначенность феномена «звук – звучание – музыка» в культуре самодийских народов в первую очередь сопряжена с регламентацией исполнения. Пение и игра на инструментах используется в функционально обозначенных ситуациях: знак личности (исполнение личной песни при езде на нарте, за работой), общение социально противопоставленных индивидов (иносказательная песня), коммуникация со сверхъестественными существами и целительство (шаманство), идентификация с предком-тотемом (обрядовые танцы), освоение мифологии и истории (эпические сказания).

В музыкальной культуре самодийских народов сохранились элементы **архаики**, наиболее древней стадии развития музыкального фольклора, которой соответствует синкретизм мышления, воспринимающего и отражающего мир во всем богатстве его материальных и духовных проявлений. Мнение музыковедов об архаичности культуры самодийских народов, в особенности нганасан, совпадает с точкой зрения археологов, этнографов, антропологов (Л. Хлобыстин, Г. Грачева, Б. Долгих, Ю. Симченко, И. Золотарева).

Наблюдая над проявленными в традиционной культуре свойствами звуковой субстанции, автор выявила основные мировоззренческие концепты, связанные со звуком:

1. **Звук - принадлежность живой материи** (так как только живое имеет свой «голос»);
2. **Звучание - атрибут и символ движения** («дорожные» песни, поющие эпизоды эпических сказаний и шаманского ритуала);
3. **Звучание - атрибут «одушевленности»**, так как мелодия – это звуковое воплощение души (традиция личной песни);
4. **Звучание - атрибут красоты** (например, «звонящая» упряжка, «звонящая» женщина);
5. **Звучание - средство коммуникации людей с миром духов** (шаманские духи-помощники воплощаются исключительно с помощью звуковых манифестаций – пения специальных песен, имитации голосов животных, игры на бубне и др.);

6. **Целительные свойства звука** (пение в шаманском ритуале и эпосе);
7. **Духовные свойства звучания** - физического воплощения концепта Мирового дерева (космической вертикали для связи между мирами космоса). Песня как медиатор между миром людей и миром духов (в шаманстве), между разными социальными группами людей (иносказательное песенное общение юношей и девушек), между явью и сном (колыбельная).

Сакральная роль звука в культуре самодийцев ярко проявляется в шаманском обряде, где звук является средством коммуникации людей с миром духов, средством манифестации шаманских духов-помощников, имеет целительную силу. В связи с этим, автор делает вывод о существующей в культуре самодийских народов корреляции понятий **звучащее/сакральное**, и о значимости, в данной связи, звуковых проявлений как в повседневной, так и в праздничной жизни.

Феномен «звук-звучание-музыка» можно представить в едином метафорическом образе, концентрирующем основные смыслы этого понятия. Этот образ – Мировое дерево – космическая вертикаль, связывающая все уровни мироздания, место жительства сверхъестественных существ и детских душ, географическая карта шаманского путешествия. Подобно Мировому дереву, «звук-звучание-музыка» соединяет сферы реальной и духовной жизни самодийских народов, она является носителем космической, или транскультурной информации (идентификации человека, социума, первопредка, сверхъестественного мира), обеспечивает единство мировоззрения традиционной культуры, служит инструментом социальной и духовной активности.

В разделе **«Музыкальный язык шаманского обряда северо-самодийских народов»** систематизируются все полученные в ходе изложения данные о шаманской музыке нганасан, ненцев, энцев и селькупов, и составляется целостное представление о музыкальном стиле шаманского обряда как совокупности структурных закономерностей, отличающих данное культурное явление.

Поскольку автор рассматривает шаманский ритуал как синкретическое музыкально-драматическое обрядовое действие, с этой точки зрения **шаманский обряд** является крупной **музыкально-драматургической формой**, подчиненной особым принципам организации целого.

Сравнение рассмотренных в Главах 1 и 2 музыкальных текстов показало, что не существует двух одинаковых шаманских обрядов. Тем не менее, **музыкальная композиция** шаманского ритуала на общем уровне, безусловно, **отражает трехчленную сюжетную структуру** (вступление – центральный раздел – заключение ритуала), но имеет при этом ряд существенных особенностей, обусловленных мелодическим наполнением лежащего в основе ритуала сюжета.

Духи-помощники шамана на самодийских языках называются *дямада* (нган. ‘зверь’, ‘медведь’), *тадебцо* (ненец. дух-помощник шамана), *лоз* (сельк. ‘дух, черт’); они имеют зоо- или антропоморфный облик (олени, медведи, гуси, лебеди, гагара, дочери солнца, и т.д.). Важнейшим отличием речи шаманских духов является ее **омузыкаленность**. Каждому шаманскому духу-помощнику сопутствует определенная мелодия, строго закрепленная за ним в качестве индивидуального музыкального маркера-"**лейтмотива**", по которой его безошибочно узнают участники обряда, знакомые с шаманской традицией. Начиная пение, шаман как бы перевоплощается в то существо, чью песню он поет.

Музыкальная драматургия²³ шаманского обряда связана с последовательным чередованием разных мелодий, соответствующих разным духам-помощникам. Эти мелодии появляются в ритуале последовательно, отражая последовательность появления духов-помощников шамана. Большинство музыкальных эпизодов шаманского ритуала **полимелодические**: они строятся на основе нескольких мелодий, без перерыва следующих друг за другом (таковы, например, начальные разделы камланий и монологи шамана). Встречаются также моно-мелодические разделы, построенные на повторении и варьировании одной мелодии, они, как правило, более краткие по протяженности. Музыкальная композиция полимелодических разделов обусловлена сюжетным ходом обряда (последовательность мелодий зависит от порядка появления духов-помощников, устами которых говорит шаман), протяженность разделов определяется длительностью обрядовой ситуации. Вместе с тем, внутри каждого полимелодического эпизода действуют законы музыкальной драматургии, находящиеся в тесной связи с общими психологическими закономерностями обрядовой практики.

²³ Термин «музыкальная драматургия» употребляется в тексте статьи в самом общем значении, как система выразительных средств и принципов построения (и развития) шаманского обряда как музыкального целого.

Характерной особенностью протяженных музыкальных эпизодов является рост эмоционального напряжения, сопровождающийся **постепенным ускорением темпа, повышением тональности пения, усилением динамики и напряженности интонирования**, зачастую доходящий к концу раздела до экзальтированной песни-пляски. Вместе с тем, шаман использует приемы торможения развития (эмоциональной разрядки) за счет контрастного сопоставления песен духов, или нарочитой «остановки» движения (резкого изменения темпа, динамики, темброво-регистровой окраски пения).

Прием контрастного сопоставления является основным принципом музыкальной драматургии ритуала: он используется при введении напева, представляющего нового духа-помощника (своего рода «театральный» эффект «прибытия нового персонажа»). С другой стороны, **мелодии, репрезентирующие одного и того же духа, вводятся обычно друг после друга неконтрастно, в качестве продолжающего развития** (подчеркивая тем самым неизменность обрядовой ситуации).

Тонально-мелодическая организация²⁴ музыкального текста шаманских обрядов, проанализированная на примере ритуалов Тубяку, основана на следующих принципах крупной композиции: 1) тональное единство обряда как музыкального целого, 2) тональное противопоставление мелодий духов-помощников, – что свидетельствует о развитости музыкального мышления самодийских народов, не зафиксированной в национальной музыкальной теории, но проявляющейся в живой музыкальной практике.

Главным маркером шаманского пения является **многоголосие**. Заметим, что для повествовательных и песенных жанров фольклора ненцев, энцев, нганасан, селькупов характерно **сольное одноголосное пение без сопровождения** какого-либо музыкального инструмента, и только в шаманском обряде пение коллективно (многоголосно). Таким образом, **не-обрядовый и обрядовый фольклор противопоставлены по типу фактуры** (одноголосие – многоголосие).

Организирующим принципом обрядового многоголосного пения является **респонсорий** – пение по типу запева-отклика, при котором чередуются партии шамана и помощников. Респонсорное пение (чередование солиста и хора)

²⁴ Термины «тональность», «тональный центр» по отношению к музыке самодийских народов автор диссертации употребляет в значении «высотное положение основного тона мелодии», не имеющем никакого отношения к понятиям мажор-минор, и мажоро-минорная система тональностей. Музыкальная драматургия и тональная организация двух шаманских ритуалов Тубяку Костеркина изучалась автором при помощи компьютерной программы Transcribe 7.0 на отделении музыкологии университета Тампере (Финляндия).

характерно для шаманства народов Севера (не только самодийцев, но и эвенков, кетов, долган, якутов) и составляет типичную особенность обрядового пения в енисейском и центрально-сибирском регионах.

Для музыковедческого осмысления данного явления возможно опереться на понятие **гетерофонии**²⁵ как принципа организации музыкальной ткани. Однако гетерофония шаманского пения самодийских народов имеет ряд особенностей: в совместном пении не регламентируются темп, высота и место вступления голосов, а также длина текстовой/музыкальной строки. Слух воспринимает своеобразное «звуковое облако», с трудом расчленяемое на отдельные партии. Плотность музыкальной фактуры является, согласно верованиям, необходимым условием для осуществления мистического полета шамана, она создает атмосферу экстаза.

Автор диссертации обнаруживает разновидности данного типа многоголосия: 1) респонсорий с частичным наложением партий шамана и помощников, характерный для начального и заключительного разделов обряда («полет шамана»); 2) респонсорий с разграниченным по времени вступлением голосов шамана и помощников, характерный для центрального раздела обряда (молитвы-обращения к богам).

Ритуальная функция определяет использование в шаманском обряде определенных типов интонирования: пение под аккомпанемент обрядовых инструментов перемежается с речитативными эпизодами, прозаическими диалогами, и сосуществует с развитой системой звукоподражательных сигналов, представляющих зооморфных духов-помощников. С этой точки зрения шаманский обряд можно расценивать как своеобразную **«энциклопедию типов интонирования»**, так как в нем сочетаются все **пять основных типов интонирования**, имеющиеся в культуре самодийских народов (а именно: **вокальный, вокально-речевой, вербальный, инструментальный, сигнальный**). Важнейшим компонентом звуковой ткани шаманского обряда является **сигнальное интонирование** (звукоподражания голосам зооморфных духов-помощников – медведю, волку, гагаре, гусям и т.д., пастушеские сигналы по управлению оленьим стадом и др.).

Лингвисты отмечают, что в культуре самодийцев существует противопоставление метрических типов – 8-сложного (характерного для обрядовой поэзии) и 6-сложного (использующегося в лирических песенных

²⁵ Гетерофония (букв. «разнозвучие») – первичная форма полифонии (М. Харлап). Этот тип многоголосия характеризуется неустоявшимся характером соотношения импровизируемых голосов.

жанрах). Ритуальные тексты самодийских шаманских обрядов строятся в соответствии с правилами **метрической организации** обрядового стиха, представляющей 8-сложную строку с делением на 4+4 посредством цезуры между словами. 8-сложный метрический тип, детерминирующий **ритмическую организацию** ритуальной мелодики, кристаллизуется в 4-сложных ритмических формулах мелодий нганасанских, ненецких и селькупских шаманских ритуалов.

Звуковысотность и музыкальная архитектоника шаманских мелодий не обладают ярко выраженной спецификой.

Специфика **тембровой организации** шаманского пения связана с использованием маркированных тембров (специфические тембровые приемы, относящиеся к имитации голосов зверей и птиц). В ритуале нганасанского шамана Демниме Костеркина интонирование некоторых мелодий отличал ярко выраженный необычный тембр – **«рычащий»** звук голоса, возникающий путем сужения полости глотки при пении в низком регистре. Этот тембр был прокомментирован информантами как «пение горлом» *кунты блы* (нган. *кунты* ‘горло’), характерное для обрядовых танцев нганасан. Можно предположить, что используемый Демниме для маркировки пения шаманских духов тембр – своего рода «обрядовая маска», принятая в ритуальном интонировании. Для шаманского пения селькупов также типичны тембровые кластеры (М. Кусамин).

В данном разделе на основе сравнительного исследования музыки самодийских шаманских обрядов автор приходит к следующим выводам:

- *Музыкальный язык и композиция шаманского обряда детерминированы ритуальной функцией музыки в шаманском обряде.*
- *Музыкальный язык шаманского обряда обладает строгой предназначенностью, и не используется вне обрядовых жанров.*
- *Основные характеристики музыкального стиля шаманского обряда являются общими для самодийских народов, что позволяет поднимать вопрос о существовании общесамодийского обрядового музыкального мышления.*

Раздел **«Шаманские фоноинструменты самодийских народов»** систематизируются сведения о наборе фоноинструментов, использовавшихся в шаманском обряде нганасан, ненцев, энцев, селькупов.

Главным звуковым атрибутом шамана является **бубен - пензер/пензяр** (тундровые ненцы), *пеньшал/пеньгшал* (лесные ненцы), *хендир* (нганасаны),

педди (тундровые энцы), *фендир/фензир* (лесные энцы), *пынкыр/нунга* (селькупы). Основываясь на этномузыковедческой типологии бубнов Ю.И. Шейкина²⁶, самодийские бубны можно классифицировать как принадлежащие к **центральносибирскому** типу овальной формы, с обечайкой средней ширины, крестообразной рукояткой, которая крепится ремнями к обечайке, и позвонками (нган. *хендир*, нен. *пензер*, энец. *педди/фендир*), **югорскому** типу круглой формы, с сарговым обручем на столбиках и Y-образной рукояткой (нен. *пеньшал*), **енисейскому** типу с обечайкой овальной формы 90x70 см, резонаторными бугорками, жестко закрепленной рукояткой в виде вертикальной перекладины – символа Мирового Дерева, позвонками (селькуп. *пынгыр/нунга*), а также «смешанному» типу бубна с овальной обечайкой центральносибирского типа и югорской Y-образной рукояткой (зап. нен. *пензар*).

Характерными чертами бубна, общими для самодийских народов, являются: 1) осмысление инструмента как «бубна-оленя» – ездового животного шамана, 2) отношение к бубну как к профессиональному инструменту шамана, и связанные с этим табу (запреты на использование бубна вне ритуальных целей и другими лицами, помимо шамана).

Колотушки (бойки) для ударов по бубну рассматриваются как самостоятельные фоноинструменты (нган. *хета'а*, тундр. нен. *пенгабць/ладорабць*, лес. нен. *пенкафс*, таз. сельк. *капшит/капшин*, нар. сельк. *соланг*), имеющие магическую силу как средства проявления «голоса духов» (в метафорическом значении колотушки как «языка бубна») и волеизъявления сверхъестественных существ (в значении инструмента гадания).

Шаманский посох (нган. *чире*, энец. *чуро*, сельк. *чурь*) из дерева или металла, оформленный резьбой в виде антропоморфных личин и позвонками, выполнял функцию магического атрибута и – одновременно – фоноинструмента. Нганасанские шаманы использовали посох как заместитель бубна, ненецкие шаманы *самбана* и шаманы северных селькупов – для камлания подземным духам, а также проводов души умершего в Нижний мир; кроме того, в культуре селькупов посох является символом Мирового дерева.

Другими заменителями бубна, выполняющим функцию фоноинструмента, у нганасан являлся **крюк для подвешивания котла хоу**, по которому били колотушкой или ударной палочкой *хоси-хуа*, у селькупов

²⁶ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. – М.: Вост. лит., 2002. – С. 69-85.

железный или чугунный сосуд (*чи* ‘котел’ или ведро, используемый как ударный инструмент в камланиях *камытырко* ‘шаманить в темном чуме’). Обрядовым фоноинструментом женского шаманства в культуре южных селькупов был **варган** *пынкыр/пынгыр*. Исследователи упоминают музыкальный лук, смычковую лютню и тростниковую дудочку – атрибуты мужского шаманства селькупов. Уникальным шаманским инструментом самодийцев является **шаманский лук** (нган. *динтэ*, сельк. *ынты*, энец. *на иддо* - для камлания в верхний мир, *камо иддо* – для камлания в нижний мир).

Металлические подвески на шаманских атрибутах (костюме, бубне, колотушке, шаманской короне) имеют значение фоноинструментов. По семантическому значению подвески условно разделены на 2 группы: 1) символические изображения шаманских духов (изображения фигур или частей тела зоо-, орнито- или антропоморфных духов-помощников шамана), 2) подвески без определенной семантики (колокола и колокольчики *сангу* нган., *сенгга/шенгга* нен., *сэга* энец., *рангса кэсы* север. сельк.; бубенцы *сингэри* нган., *хынгна/кынгна* нен. тунд. и лес., *чильча кэсы* сельк.; попарно подвешенные за кольцо трубочки *быдыланг* нган., *щяки/щяы* сельк.; конусные подвески-погремушки *сенгакоця* нен., фигурные металлические пластины на одежде *еся деда*, *еся пудко* тунд. нен., *нгаепт б’еша* лес. нен., *басы* эец., *баса* нган., *лоомпы/ракша* сельк.; кольца *ла* нган.; цепи и др).

Особое отношение к шаманским фоноинструментам в культуре самодийцев проявляется в **регламентированных ритуалах изготовления и оживления** шаманских атрибутов-фоноинструментов.

В итоге рассмотрения шаманских фоноинструментов, автор делает выводы:

1) Многочисленные фоноинструменты в шаманском обряде самодийцев служат главным образом выполнению **ритуальных функций** (магическая, призывная, сигнальная, охранная), музыкально-эстетическая функция инструментального звучания второстепенна;

2) В традиционной культуре самодийцев существует **табуированная предназначенность** шаманских атрибутов, бубна и колотушки только для использования в шаманском ритуале (прикасаться к этим предметам могли лишь шаман и члены семьи);

3) в культуре самодийских народов фоно-инструментов разделяются на 2 группы, противопоставленные друг другу (**обрядовые** – табуированно предназначенные для использования в шаманском обряде и **не-обрядовые** –

связанные с хозяйственной жизнью и художественной культурой этноса); совместное музицирование на обрядовых и не-обрядовых инструментах не практикуется и запрещено традицией;

4) Фоноинструменты шаманского обряда играют в музыкальной культуре самодийских народов важную роль, формируя **интонационную оппозицию** между обрядовым и не-обрядовым пением. Стилевой нормой для самодийских культур является сольное вокальное исполнение (в этой манере исполняются эпические и лирические жанры), и только в шаманском обряде существует многоголосное пение в сопровождении инструментов (бубна, металлических подвесок-погремушек). Звучание инструментов, наряду со строго обрядовой функцией, имеет и эстетическую: оно формирует красочную, акустически разнообразную звуковую картину ритуала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое диссертационное исследование шаманской музыки самодийских народов привело автора работы к выводу о существовании общего для этих народов обрядового музыкального мышления, которое воплощается в конкретных языковых формах шаманского обряда и формирует неповторимый музыкальный стиль шаманского ритуала, противостоящий необрядовым формам музыкального поведения.

Автор намечает перспективы исследования, связанные с возможностями сравнительного изучения шаманской музыки самодийцев и обрядовой музыкальной культуры соседних сибирских народов (якутов, долган, эвенков, эвенов и других территориально близких сибирских этносов). В целом, исследование музыкального стиля самодийского шаманства является значимым вкладом в решение проблемы описания и идентификации этномузыкального контекста циркумполярной зоны, остро стоящей в настоящее время. Высказываются новые научные идеи, связанные с возможностью реконструкции на основе музыкального языка самодийского шаманского обряда древнейших форм музыкального выражения в культуре пра-самодийцев, пра-уральцев и палео-европейцев. Намечаются перспективы междисциплинарных исследований, связанных с лингвистикой, этнографией, археологией, этнографией и другими научными дисциплинами, в которых музыковедение может играть важную роль.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Научные статьи в журналах ВАК

1. Звук в тишине // Народное творчество. – 2006. №6. – С. 14-16. (0,4 п.л.)
2. Звуковой мир человека Арктики: Музыкальные инструменты нганасан // Народное творчество. – 2006. №6. – С.18-21. (0,4 п.л.)
3. Встреча Солнца: календарные обряды таймырских самодийцев // Народное творчество. – 2007. №1. – С. 6-8. (0,5 п.л.)
4. Звук и музыкальное звучание как философско-эстетическая категория в культуре самодийских народов // Музыковедение. – 2007. № 4. – С. 34-40. (0,7 п.л.)
5. Шаманский обряд как синкретическое явление: в проблеме взаимосвязи музыки и ритуала // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – Тамбов, 2007. – Вып. 9 (53). – С. 257-262. (0,5 п.л.)
6. Шаманские обряды самодийских народов: к проблеме взаимосвязи музыки и ритуала // Гуманитарные науки в Сибири. – 2007. № 4 – С. 102-105. (0,5 п.л.)
7. Корреляция понятий *сакральное/музыкальное* в обрядовой музыке народов Сибири // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. № 1. – С. 74-79. (0,5 п.л.)

Монографии, сборники

1. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования. – Санкт-Петербург: «Издательство «Дрофа» Санкт-Петербург», 2002. – 224 с. с нот., илл. (15 п.л.)
2. Песни нганасан /Сост. и муз. редактор О.Э.Добжанская. – Красноярск: Кн. изд-во, 1995. - 80 с. (5,2 п.л.)

Научные статьи, доклады

1. Мелодика нганасанских кэйнгэйрся // Музыкальная этнография Северной Азии. – Новосибирск, 1989. – С. 76-85. (2 п.л.)
2. Музыка в шаманском обряде нганасанов (на примере ритуалов Тубяку Костеркина) // Таймырский этнолингвистический сборник. – М., 1994. – Вып.1. – С. 147-171. (3,5 п.л.)
3. Нганасаны // Музыкальная культура Сибири. – Новосибирск, 1997. – Т.1, кн.1. – С. 87-102. (1,5 п.л.)
4. Современное состояние фольклора коренных народов Таймыра // Семинар по выполнению Рекомендации ЮНЕСКО (1989) о сохранении традиционной культуры и фольклора в регионе Сибири Российской Федерации: Сб. выступлений участников семинара. / Нац. ком. Респ. Саха

- (Якутия) по делам ЮНЕСКО. Якутск, 19-22 августа 2001. – Якутск, 2003. – С. 50-52. (0,3 п.л.)
5. Музыка круговых танцев народов Таймыра // Хореографическое образование на стыке веков: Сб. докл. и тез. Всерос. науч.-практ. конф. (Москва, 25-28 апр. 2003 г.) – М.: Московский гос. ун-т культуры и иск., 2003. – С. 118-127. (0,4 п.л.)
 6. Шаманские фоноинструменты самодийских народов // Музыкальные инструменты народов Сибири: проблемы изучения, реконструкции и исполнительства. Тез. Региональной науч.-практ. конф. 1-3 декабря 2005 г., г. Якутск. – Якутск, 2005. – С. 49-55. (0,3 п.л.)
 7. Система традиционных инструментов нганасан и некоторые палеоазиатские параллели // Фольклор палеоазиатских народов: (Материалы и сообщения междунар. конф.): 26-30 ноябр. 2003 г. / [Редкол.: А.П. Решетникова (отв. ред.), О.Н. Борисова]. – Якутск: Изд-во ИПМНС СО РАН, 2005. – С. 110-113. (0,2 п.л.)
 8. Нганасаны. Музыка // Народы Западной Сибири: Ханты. Манси. Селькупы. Ненцы. Энцы. Нганасаны. Кеты /отв. ред. И.Н. Гемуев, В.И. Молодин, З.П. Соколова; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН; Ин-т археологии и этнографии СО РАН. – М.: Наука, 2005. – С. 621-626. (0,6 п.л.)
 9. Энцы. Музыка // Народы Западной Сибири: Ханты. Манси. Селькупы. Ненцы. Энцы. Нганасаны. Кеты /отв. ред. И.Н. Гемуев, В.И. Молодин, З.П. Соколова; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН; Ин-т археологии и этнографии СО РАН. – М.: Наука, 2005. – С. 541-544. (0,4 п.л.)
 10. О сакральной роли музыки в шаманском обряде (на примере ритуалов самодийских шаманов) // Этносоциальные процессы в Сибири: Тематический сборник / Под ред. Ю.В. Попкова. — Новосибирск: Сибирское Научное издательство, 2007. — Вып. 8. — С. 229-232. (0,5 п.л.)
 11. Шаманский ритуал нганасан: к проблеме организации музыкального текста // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири / Сост. О.Б. Христофорова; Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – С. 103-152. (1,5 п.л.)
 12. The music in the nganasan shaman ritual // Folk Belief Today. Ed. by M.Kõiva and K.Vassiljeva. – Tartu: Estonian Academy of Sciences, Institute of Estonian Language & Estonian Museum of Literature, 1995. – P. 51-56. (0,5 п.л.)

13. The Musical Folklore of Nganasans: Traditions and Contemporary Condition // Mikola- konferencia 2004/ Ed. by Beata Wagner-Nagy. – SzTE Department of Finnougristics, Szeged, Hungary, 2005. – P. 9-13. (0,6 п.л.)