

Искусство звукового перевоплощения шамана в ритуалах нганасан

Оксана Э. Добжанская

*Арктический государственный институт культуры и искусств,
Дудинка, Россия; dobzhanskaya@list.ru*

Аннотация. Шаманский обряд как комплексное явление требует междисциплинарного изучения с позиций этнографии, религиоведения, филологии, искусствоведения, психологии и других наук. Как синкретическое явление раннего искусства, шаманский ритуал объединяет в себе разные виды искусства – музыку, поэзию, театр, пантомиму, танец, декоративно-прикладное искусство. В данной статье рассматривается музыкальный аспект шаманского ритуала в неразрывной связи с мировоззренческим значением музыки в обряде, играющей важную роль в воплощении сакрального содержания ритуала. Материалами статьи являются обряды нганасанских шаманов Тубяку Дюходовича Костеркина и Дюлсымаку Демнимеевича Костеркина, зафиксированные в 1989 г. и 1990 г. при непосредственном участии автора статьи, а также научная литература. В статье подробно рассматриваются музыкально-выразительные средства обряда, с помощью которых шаман воплощает образы своих духов-помощников, а также создается экстатическая атмосфера ритуала. Это узнаваемые на слух мелодии-лейтмотивы шаманских духов (музыкальные маркеры, закрепленные за каждым из них); звукоподражательные сигналы-ономатопеи, имитирующие голоса зооморфных духов-помощников шамана (животных и птиц); обрядовые музыкальные и фоноинструменты (бубен с колотушкой, шаманский посох, подвески шаманского костюма и другие); многоголосная фактура ритуального пения, строящегося по принципу респонсория (сольный запев шамана – ансамблевая втора-ответ шаманских помощников). В заключении статьи акцентирована сакральная роль музыки в шаманском обряде, являющейся медиатором между сверхъестественным и реальным мирами и помогающей выполнению ритуальной функции шамана – его перевоплощению в сверхъестественных существ посредством звука.

Ключевые слова: шаманский обряд, музыкальный фольклор, шаманская музыка, нганасаны, народы Севера и Арктики

Для цитирования: Добжанская О.Э. Искусство звукового перевоплощения шамана в ритуалах нганасан // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2019. № 3. С. 112–131. DOI: 10.28995/2658-4158-2019-3-112-131

The art of sound transformation of the shaman in the Nganasans rituals

Oksana E. Dobzhanskaya

*Arctic State Institute of Culture and Arts. Dudinka,
Russia; dobzhanskaya@list.ru*

Abstract. Shamanic rite as a complex phenomenon requires interdisciplinary study from the point of view of different scientific disciplines (like as Ethnography, Religious studies, Philology, Art, Psychology and other sciences). As a syncretic phenomenon of early art, shamanic ritual combines different types of art – music, poetry, theater, pantomime, dance, arts and crafts. This article discusses the musical aspect of the shaman ritual in the ritual's context that takes into account the ideological significance of music in the ritual, because the music plays an important role in the transfer of the sacred content of the ritual. The article is based on the author's field materials (Nganasan shaman rituals by Tubiaku Kosterkin and by Diulsymiaku Kosterkin, which were recorded in 1989 and 1990), scientific literature. The article discusses in detail the techniques of musical expressiveness in the rite, through which the shaman embodies the images of his spirit assistants, as well as creating an ecstatic atmosphere of the ritual. It is recognizable by hearing some melodies-leitmotifs of main shamanic helper-spirits (these leitmotifs are musical markers attached to each of shamanic helper-spirits); onomatopoeic signals imitating the voices of the zoomorphic helper-spirits of the shaman (animals and birds); ritual musical instruments and phonoinstruments (a drum with a drumstick, shaman staff, shaman's costume pendants etc.); polyphonic texture of ritual singing, built on the principle of responsoria (a solo singing shaman alternates with an ensemble singing of shaman assistants). In conclusion, the article emphasizes the sacred role of music in the shaman rite. The music is a mediator between the supernatural and the real worlds, it helps for shaman performs his ritual function (shaman's transformation into supernatural beings due to the sound of shaman songs, onomatopoeia, instrumental ringing).

Keywords: Shaman ritual, musical folklore, shaman music, Nganasans, indigenous people of the North and the Arctic

For citation: Dobzhanskaya OE. The art of sound transformation of the shaman in the Nganasans rituals. *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*. 2019;3:112-131. DOI: 10.28995/2658-4158-2019-3-112-131

Изучение явлений культуры и искусства народов Севера и Арктики требует от исследователя использования междисциплинарных подходов. Канадский искусствовед и культуролог Д. Шартье, опираясь на исследования лингвиста и географа Л.-Э. Амлена, так поясняет сущность междисциплинарной точки зрения: «это пред-

полагает постоянный диалог между фундаментальной наукой и социальной наукой, но также между социальной наукой и культурологией, между культурологией и практиками культурного творчества. Этот междисциплинарный подход не роскошь, а настоящая необходимость для любого проекта, связанного с исследованием или эксплуатацией Севера» [1 с. 21].

Интердисциплинарные подходы как нельзя более подходят изучению шаманского ритуала – сложного явления обрядовой практики, которое уже не раз становилось объектом внимания исследователей разных научных специальностей, в том числе искусствоведов. Не ставя под сомнение значение духовно-мистического содержания шаманского ритуала (целью которого является контакт с духами, мистическое общение с духовным миром), отметим, что сам ритуал заключен в форму законченного обрядового действия, имеющего определенную структуру и законы построения. С этой точки зрения ритуал может быть рассмотрен также и как синтетическое произведение раннего искусства, объединяющее в себе разные виды художественного творчества, имеющее определенные аналоги с более поздними его явлениями, например, с литургией в религиозном искусстве Средневековья, или же с театральным спектаклем в светском искусстве.

Рассмотренный с точки зрения раннего искусства, шаманский ритуал является синкретическим музыкально-драматическим обрядовым действием, в котором с целью обеспечения контакта с миром духов соединяются пение, стихи, театральное действие, танец, пантомима, декоративно-прикладное искусство и др. В данной статье термин «синкретизм» употребляется в значении, традиционном для русскоязычного литературоведения, искусствоведения и фольклористики и приведенном в словаре С.И. Ожегова: «Слитность, нерасчлененность, характерная для первоначального состояния в развитии чего-н. *Синкретизм первобытного искусства*» [2 с. 586].

В данной статье мы сосредоточим внимание на музыкальном аспекте шаманского ритуала, не забывая в то же время о его сакральном значении в культуре коренных народов Сибири как средоточии мировоззренческих и ценностных ориентаций традиционного общества, сформулированном В.Н. Топоровым: для «тех, кто находится внутри данной ритуальной традиции... в ритуале концентрируются высшие ценности этой традиции, а сам ритуал переживается как непосредственная данность, актуализирующая глубинные смыслы существования» [3 с. 486].

Музыкальный аспект ритуала связан с различными звуковыми проявлениями – интонированием при помощи голоса (пение, речь,

речитатив, сигналы-ономатопеи) и инструментов. Здесь необходимо заметить, что понятие «музыка» в шаманском обряде не совпадает с современным понятием «искусство» и не перекрывается им. В шаманском обряде музыка является значительно более широким концептом, вбирающим в себя представления о магии звука (при помощи которой осуществляется духовная связь между реальным и сверхъестественным мирами, происходит процесс исцеления и т. д.) и о символике звука [4 с. 86–92]. Понимание специфического характера музыки в шаманском ритуале возможно только при погружении в контекст обряда и осознании содержательно-духовного значения различных кодов шаманского обряда (пространственно-временного, предметного, акционального, вербального, музыкального и др.) в их неразрывной связи и взаимообусловленности.

В этом смысле шаманский ритуал является одним из центров духовной культуры нганасан (известных в XIX – начале XX в. под названием тавги, тавгийцы) – одного из древних народов евразийской Арктики, живущих на полуострове Таймыр. Культура нганасан – кочевых охотников на северного оленя, по языку принадлежащих к самодийским народам (уральской языковой семьи) – достаточно хорошо изучена этнографами, антропологами, лингвистами, фольклористами, этномузыковедами и исследователями других научных специальностей. В связи с темой нашей статьи отметим, в частности, вклад в изучение материальной и духовной культуры нганасан корифеев российской этнографической науки А.А. Попова, Б.О. Долгих, Ю.Б. Симченко, Г.Н. Грачевой, Ф.А. Файнберга, работы по шаманству этнологов Н.В. Плужникова, Ж.-Л. Ламбера, публикации нганасанских фольклорных текстов Е.А. Хелимского, В.Ю. Гусева, Н.Т. Костеркиной, К.И. Лабанаускаса, работы этномузыковедов И.А. Богданова, Ю.И. Шейкина, О.Э. Добжанской, Т. Оямаа, полевые исследования хореографа М.Я. Жорницкой, документальные фильмы о нганасанах А. Оськина, Л. Мери, А. Линтропа, В. Фёдорова и др. В целом созданный исследователями в течение XIX–XX вв. пласт научных материалов является основательной базой для междисциплинарного изучения явлений культуры этого народа.

Согласно Всероссийской переписи населения 2010 г., нганасан в целом насчитывается 862 человека. По месту проживания и некоторым культурным особенностям нганасаны делятся на две диалектные группы этноса: авамские (западные) и вадеевские (восточные).

Г.Н. Грачева указывает, что нганасаны в силу своей удаленности и изоляции сохранили как бы в законсервированном виде очень древние элементы, в том числе верования и матриархальные куль-

ты [5 с. 7–8]. Традиционная культура нганасан сформировала развитый институт шаманства, базирующийся на системе этнического мировоззрения и полностью ее отражающий. Относительно хорошо сохранившиеся вплоть до XX в. шаманские практики нганасан вызвали большой интерес ученых и были описаны исследователями разных научных специальностей [6]. Материалом для музыковедческого анализа в данной статье являются камлания нганасанских шаманов из рода *Нгамтусуо* (Костеркиных), так как они наиболее полно документированы (существуют записи текстов на нганасанском и русском языках, аудио- и нотные записи, видеофильмы) и могут быть рассмотрены в необходимом этнографическом контексте в связи с хорошей изученностью данной темы в научной литературе, а также полевыми материалами автора, собранными на Таймыре в 1980–2000-х гг. В частности, источниками статьи стали полевые материалы, записанные при непосредственном участии автора статьи. Это два шаманских обряда Тубяку Дюходовича Костеркина (они были зафиксированы в августе 1989 г. в пос. Усть-Авам Таймырского автономного округа музыкально-этнографической экспедицией Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР) и обряд Дюлсымяку Демнимеевича Костеркина (был записан в 1990 г. в Новосибирске, в студии Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки).

Не пытаясь объять огромную научную литературу по шаманизму, все же отметим общераспространенное представление о шамане как об «общественном деятеле, который с помощью духов-покровителей достигает экстаза, создавая сближение со сверхъестественным миром ради блага членов социума» [7 с. 33]. Мнение А. Хюльткранца согласуется с мнением Г.Н. Грачевой о нганасанском шамане – медиаторе, посреднике между миром людей и миром богов-*нуо* [5 с. 129–133].

Шаман в силу своей общественной функции должен был обладать незаурядными качествами: быть готовым к тяжелым испытаниям, обладать сакральными, природными и медицинскими познаниями, профессиональной памятью, хорошим голосом, прекрасно владеть бубном, знать фольклор своего народа и родословные его представителей, быть наблюдательным и т. д. [8 с. 72]. Поэтому среди нганасан (да и среди других народов с развитыми шаманскими практиками) распространено мнение, что настоящим шаманом становятся не по собственному побуждению, а по желанию могущественных *Нуо* – шаманских предков или духов [9]. В традиционном обществе нганасан почти в каждой кочевой группе был свой шаман, который отстаивал интересы своего рода перед сверхъестественны-

ми силами. Исследователи уточняют *функции шамана*, связанные прежде всего с основными промыслами нганасан, обеспечением удачи в охоте и рыболовстве. Три раза в год шаман должен был совершать сезонные обряды-обращения к богам: весной, во время освобождения реки ото льда и прилета гусей – с просьбами об удачной рыбной ловле в предстоящем году; осенью, в период подхода дикого оленя – с просьбами об удачной охоте; в начале зимы, когда замерзают реки – с благодарностью за хорошую летнюю охоту и с просьбами без потерь пережить долгую зиму. Шаман угадывал также сроки и места охоты. Другими важными функциями шамана были: лечение больных, родовспоможение, отыскание потерявшегося в пургу человека, предсказание будущего для членов рода, толкование снов [8 с. 72, 79–80]. Деятельность шамана была направлена на регуляцию отношений между миром людей и миром богов (*нуо* ‘бог’), а также отношений внутри кочевой общины.

Придерживаясь концепта шамана как медиатора-посредника между реальным/сверхъестественным мирами, зададим вопрос: каким образом, с помощью каких средств (практик) шаман может контактировать с духами, вступать с ними в определенные взаимоотношения и с помощью этого достигать цели камлания? Мы будем давать ответ на этот вопрос, находясь в русле музыковедческой методологии, опираясь на музыкальный (нотный) текст как объект анализа и оперируя понятиями художественного образа, музыкально-выразительных средств его воплощения, музыкальной структуры и формы.

Музыкальная композиция шаманских ритуалов нганасан связана с трехчленностью сюжетной структуры (вступление – центральный раздел – заключение ритуала), однако имеет ряд существенных особенностей, обусловленных наличием «драматического» сюжета (раскрывающим коллизии экстатического путешествия шамана в сверхъестественные миры) и многочисленных действующих «персонажей» (духов-помощников и духов-покровителей шамана, вступающих с ним в различные взаимодействия, диалоги, загадывающих загадки и т. д.).

Музыкальная драматургия¹ шаманского обряда связана с последовательным чередованием мелодий, соответствующих разным духам-помощникам. Эти мелодии появляются в ритуале последовательно, отражая последовательность чередования (прихода) духов-помощников шамана.

¹ 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.

Духи-помощники шамана на нганасанском языке называются *дямада* ‘зверь’, ‘медведь’ [5 с. 137], они имеют зоо- или антропоморфный облик. Духи-помощники сопровождают шамана в его путешествии, помогают ему в различных ситуациях (Дюлсымяку Костеркин объяснял, что духи-птицы несут на своих крыльях шамана, помогая ему лететь, духи-олени везут шаманскую упряжку, медведь своим ревом отгоняет устрашающих существ и т. д.). Шаманский пантеон Тубяку Костеркина (1913–1989) был довольно многочислен. Одним из главных духов-помощников была полученная во сне во время шаманской инициации олень-важенка *Дягу немь* ‘Мать двойняшек’, справа от которой шли оленьи телята, а слева – собаки. Облик оленей имел и ряд других духов: *Баса та* ‘Железный домашний Олень’, *Мингидя та* ‘Комолый Олень’ (мелодию этого духа-помощника Тубяку Костеркин унаследовал от отца, шамана Дюходе), *Баса Диндуга* ‘Железный Конь’, *Хотарыэ Калаңуту* ‘Мамонтовый Хотарыэ’ (этот дямада был главным богом Дюхаде). Главный из пятерых духов-оленей *Хотарыэ База Таңу* ‘Хотарыэ Водяной Олень-производитель’ имел воображаемый облик восьминогого оленя с большими рогами; ответвление одного рога символизировало зиму, другого – лето (металлическое изображение этого духа находится в нганасанской коллекции Музея антропологии и этнографии, г. Санкт-Петербург). Другие духи-помощники Тубяку Костеркина имели антропоморфное обличье (Семь дочерей солнца, Семь женщин с собаками, Семь дочерей молнии, Семь дочерей грома и др.), их представляли в виде девушек² [10 с. 18]. Важную роль в ритуале играли духи-помощники Хоситала, имеющие весьма интересную мифологическую природу. По полевым данным 1989 г., полученным от Т. Костеркина, имя духа Хоситала происходит от нганасанского слова *хоси* – ‘удар’. В шаманском пантеоне Тубяку Костеркина духов Хоситала трое – это три старичка (слепой, глухой и немой), составляющие одно целое. «По пояснениям Тубяку, из этих трех богов *Сеймыбтымы* (от *сеймы* ‘глаз’) не имеет глаз и отличается исключительной остротой зрения, *Коубтуму* (от *коу* ‘ухо’) не имеет ушей и все слышит, *Цаңбтуму* (от *цаң* ‘рот’) не имеет рта и обо всем рассказывает: таким образом, три *Хоситала* служат Хотарыэ информаторами» [11 с. 22]. Их функция – битьем в бубен подкреплять слова шамана, придавать им вес, доводить до слуха высших божеств-*нго* шаманские заклинания и просьбы.

² Описание шаманского пантеона Т. Костеркина составлено по работам Г.Н.Грачевой [5; 8] и дополнено полевыми материалами автора 1989 г.

Духи-помощники более молодого шамана Дюлсымяку Костеркина (1940–1997), который приходился родным племянником Тубяку Костеркину, были также многочисленны. Это дух *Хотарэ* (Гагара), *Нарка-немы* (Медведица-мать), *Дялы-немы* (Дня мать) и *Сыр Селу* (Белый Олень-хор), *Кадя-коптуа* (Гром-девушка, дочь старика Грома), *Хезы* (Горностай), несколько дямада под именем *Хоситала* (толмачи-переводчики, доставляющие божеству просьбы людей), *Тамуңку* (Лемминг) [10 с. 40].

Важнейшим отличием речи шаманских духов является ее поэтичность и *музыкальность*. Е.А. Хелимский отмечает: «Все слова, произносимые духами, пропеваются – при этом значительная часть текста подчинена строгой метрической схеме: иные, непоэтические формы речевого общения для духов неприемлемы» [11 с. 21]. С ним солидарна Г.Н. Грачева, утверждающая, что каждый дух-помощник имеет свою песню (по которой его безошибочно узнают соплеменники, знакомые с шаманской традицией). Начиная пение, шаман как бы перевоплощается в то существо, чью песню он поет. «Он становится этим *дямада*, посылая песню (самого дямада) в пространство *нго* (богов. – *О. Д.*)» [5 с. 140].

Подчеркнем данный факт – перевоплощение шамана во время пения в существо духа-помощника, песню которого он поет – как важнейший для понимания сущности и формы общения с шаманскими духами, а также сакрального содержания ритуала. Здесь происходит деперсонализация шамана (он перестает существовать как человеческое существо, но становится, по сути, сосудом-вместилищем духов, которые будут петь и говорить его голосом). Отметим важную деталь: в это время шаман надевает наголовник с ниспадающей на глаза бахромой (либо одевает закрывающую глаза повязку с пришитыми в месте глаз пуговицами). Этим подчеркивается, что шаман теперь не видит своими собственными глазами, а только глазами духов-помощников.

О непременном для шаманов установлении держать глаза закрытыми во время непосредственного контакта с духами-покровителями пишут исследователи нганасанского шаманизма Г.Н. Грачева, Ю.Б. Симченко, Н.Т. Костеркина и Е.А. Хелимский. «...Шаман во время церемонии выступает в двух ипостасях: как ее организатор-распорядитель и в то же время – как телесное вместилище сверхъестественных сил. Переход из одной ипостаси в другую в описываемом обряде всегда сигнализируется положением бахромы *сеймизи* на шаманской шапке *нойбукээ*. Опущенная и закрывающая глаза бахрома... как бы отгораживает шамана от внешнего мира, “отключает” его и позволяет духам пользоваться его телесной оболочкой. Когда пение

духов заканчивается, бахрому откидывается, и тогда шаман может от собственного имени включиться в разговор...» [11 с. 21]. По мнению Г.Н. Грачевой, подобная необходимость в отстранении шамана от внешнего мира во время камлания вызвала использование специальных деревянных масок у нганасан и энцев [12].

Шаман в своем путешествии, чтобы достичь цели камлания, должен идти по разным «дорогам», обращаться за помощью к разным духам, менять помощников в зависимости от стоящей перед ним задачи – а для этого запевать песню нового, нужного ему в данный момент духа-помощника. Поскольку каждый дядмада имеет свою песню, всякое изменение мелодии значимо для присутствующих: независимо от слов песни, только по мотиву они узнают о появлении очередного духа-помощника. То есть каждый из шаманских духов представлен закрепленной за ним мелодией-«лейтмотивом», достаточно яркой для того, чтобы быть распознанной на слух участниками ритуала.

Рассмотрим несколько мелодий из центральной части шаманского ритуала Тубяку Костеркина (записан в 1989 г.). Этот ритуал был не только зафиксирован с помощью аудио- и видеозаписи, но и прокомментирован дочерью шамана Н.Т. Костеркиной, а затем опубликован на нганасанском и русском языках, с пространными научными комментариями и статьями [13]. Более протяженные нотные образцы музыкального текста ритуалов Тубяку Костеркина были опубликованы в монографии автора [10 с. 94–143].

В центральной части ритуала звучат напевы духов-помощников Хоситала. После нотации обоих ритуалов и сверки комментариев от различных информантов автором мелодий Хоситала оказалось три (по количеству богов Хоситала).

Первая мелодия Хоситала (Хоситала-1) звучит в основном разделе камлания, при обращении шамана к главному богу. Так, в Ритуале II в этом месте Тубяку произносит следующий текст: «Три бога Хоситала, поближе сюда приблизьтесь! Хотя я и сам тоже сын бога, такой удар я не осилю. Когда я берусь за гаснувших, то, кроме помощи Коубтуму, у меня обычно нет опоры для отталкивания» [11 с. 73]. Этот текстовый фрагмент уточняет функцию Хоситала как богов битья в бубен, поддерживающих заклинания шамана. В основном разделе камлания каждое обращение-заклинание шамана сопровождается возгласами туоптуси «*хой!*» и ударом палочки хосихуа по шаманскому посоху.

Первая мелодия Хоситала (Нотный пример 1) характеризуется нисходящим поступенным движением в диапазоне кварты (от основного тона к субкварте). Структура напева стиховая; строки

сравнительно короткие и мало подвержены ритмическому варьированию, так как речь Хоситала по сравнению с речью других духов наиболее метризована (ритмическая формула напева  и ее вариант  соблюдаются с большой степенью точности в восьмисложных строках песнопения). В более длинных строках (14-, 16-сложных) данная ритмическая формула видоизменяется за счет повторов ритмических групп в ее начале и (или) заключении.

Мелодическая строка состоит из двух фраз. Первая (начальная) представляет собой глиссандирующее скольжение по близко расположенным тонам звукоряда с остановкой на субкварте и распевается на асемантические слоги *a-wha*. Это – выдержанная мелодическая формула, отмечающая начало каждой строки. Продолжение мелодии находится в интонационном контуре нисходящей от основного тона субкварты d–a, в речитативный мелодический отрезок включаются элементы просодии. Такое строение мелодии выдерживается на протяжении всего напева.

Вторая мелодия Хоситала (Нотный пример 2) господствует в Ритуале II, на эту мелодию поется весь эпизод заклинания верховных богов *Котура юо* ‘Смерти Бог’ и *Сырада юо* ‘Вечного льда Бог’. Начало каждой строки маркируется возгласным интонированием (скачок вверх на октаву). С предыдущей мелодией этот напев роднит четкая метризация (соблюдение ритмоформулы ) и лаконичная стиховая форма. Нижние части звукорядов этих мелодий совпадают, и сходное мелодическое движение делает напевы Хоситала узнаваемыми и идентифицируемыми на слух.

Третья мелодия Хоситала (Нотный пример 3), подобно первым двум мелодиям этого духа, встречается в обоих ритуалах. Ее отличает строго выдерживаемая строфическая структура АВ, две мелодические строки которой находятся в соотношении большой секунды. Олиготонное мелодическое движение напева представляет собой чередование двух рядом расположенных звуков, ритмическая формула четко определена и может быть обобщенно выражена как

.

В отличие от напевов других шаманских духов (*Хотарыэ Быза Тауу*, *Микулуска Баса Диндүа*), все мелодии Хоситала – мелодии силлабического строения (слогу соответствует нота). Краткие распевы, встречаемые в этих мелодиях, звучат только на асемантические слоги. Ритм этих мелодий строго подчинен метрике стиха, причем столь строгое следование определенной ритмической модели встречается в камланиях Тубяку Костеркина только в мелодиях центрального эпизода ритуала (в мелодиях Хоситала). Формульная

ритмическая организация напевов Хоситала обуславливает особенное строение респонсорного пения (запев шамана – ответ помощников, повторяющий пропетую строку). В песнях Хоситала вступление голосов шамана и помощников разграничено по времени, поэтому не встречается одновременного звучания партий. Помощники начинают повтор прозвучавшей песенной строки либо после ее окончания в партии шамана, либо присоединяясь к ней в унисон на последнем долгом звуке мелодии. Благодаря этому разграничению партий слова песенных заклинаний звучат очень отчетливо (и с легкостью «доходят до ушей» духов-покровителей), что весьма важно для ритуальной функции центрального эпизода обряда.

Таким образом, на примере шаманских ритуалов Тубяку Дюходовича Костеркина мы дали представление о мелодиях-лейтмотивах, которые соответствуют определенным духам-помощникам и звучат в момент появления этих духов. Именно на эти мелодии-лейтмотивы дух-помощник, согласно своей роли в обряде, распекает предназначенный ему поэтический текст.

Следующим средством музыкального перевоплощения шамана в образы духов-помощников являются ономотопеи – звукоподражательные сигналы, имитирующие голоса зооморфных духов-помощников шамана (животных и птиц). Разработанная система звукоподражательных сигналов в шаманском фольклоре неоднократно отмечалась этнографами [8; 14]. Известно, например, высказывание шамана Дюходие, зафиксированное А.А. Поповым: «Во время камлания присутствующие в определенное время, вместе со мной, подражают крикам лебедя, кречета и гагары. Этим они призывают моих духов. Если же присутствующие не помогут мне таким образом, то и духи не придут ко мне» [15 с. 101].

В ритуалах Тубяку Костеркина ономотопеи звучат в партиях *туоптуси* (подпевающих шаману помощников), которые имитируют сигналы оленьих пастухов. В начале каждого шаманского ритуала помощники шамана начинают камлание: своим пением *туоптуси* должны пробудить от сна мир духов и призвать их в мир людей. Борис Дюхадович Костеркин (брат шамана) поет: «Быстрее, быстрее, дедушка, появись, быстрее гадай нам. Если в хорошую жизнь выход найдешь – выходи!». Мелодия начальной песни камлания, которую запел помощник шамана, основана на возгласном интонировании (восходящие квартовые скачки с глиссандо напоминают крики управляющих оленьим стадом пастухов *хэй! хэй! хэй!*). Используемый сигнальный тип интонирования указывает нам на зооморфный облик духов (шаманские духи подобны оленьему стаду, которое нужно поднять с земли активными командами-возгласами).

Во время пения все присутствующие присоединяются к возгласам *хэй! хэй! хэй!* [10 с. 17].

Более ярко система сигналов, репрезентирующая зооморфных духов-помощников, представлена в ритуале Дюлсымяку Костеркина. Здесь звучат голоса зверей (рев медведицы, хорканье оленя), птиц (крики гусей, лебедей, гагары, кречета), пастушеские сигналы по управлению оленьим стадом. Приведем примеры использования звукоподражаний в разных эпизодах ритуала.

Сигнал, имитирующий голос зооморфного духа-помощника, указывает на появление этого духа (во вступительном эпизоде камлания звучание песен духов-помощников сопровождается звукоподражательными сигналами: рев Медведицы во время песни *Нарка-немы*, рычание медведя во время исполнения кругового танца *Ханчина-манчина*). Путешествие шамана (собственно шаманский танец, представленный кинемами езды на нарте, полета, прыжками) сопровождается голосами соответствующих зверей и птиц: криками гусей и лебедей. «Завыванием» гагары сопровождается полет шамана в другой мир, хорканьем оленя – езда на нарте, прыжки. Звукоподражания могут присутствовать в звуковой ткани обряда, даже если мелодия этого духа не звучит, но имя дяди упоминается в тексте ритуала (например, при упоминании о кречете, «шайтане» помощника Н.Х. Турдагина, имитируется голос этой птицы). Мелодию Гром-девушки («летучего, громового талисмана» Дюлсымяку) всегда, в любом эпизоде сопровождают голоса летящих птиц (гусей, лебедей). Шаман управляет своими духами точно так же, как пастухи – стадом оленей. Напоминающими кличи пастухов возгласами *хэ-хэй, хэ-хэй, хэ-хэй-ха* шаман подгоняет «стадо» вперед, в иной мир, либо разворачивает и возвращает домой [4 с. 175–176].

Важную фоническую и сакральную роль в звуковой ткани шаманского обряда играет звук инструментов – бубна, подвесок-погремушек на шаманском костюме, позвонков, ударных идиофонов. Нужно заметить, что фоноинструменты в обряде расцениваются в первую очередь как ритуальные атрибуты, имеющие определенные магические или обрядовые функции, и только во вторую очередь – как звучащие орудия.

Звучание фоноинструментов в шаманском ритуале выполняет несколько *функций*: 1) фоноинструменты воплощают голоса помещающихся в них шаманских духов; 2) бубен – сигнальный инструмент – своими звуками руководит шаманскими духами: пробуждает их от сна, призывает, говорит с ними; 3) при помощи звучания создается необходимая для ритуала атмосфера шаманского путешествия (экстатического полета) в соответствии с традиционными

представлениями о том, что движение сопровождается звучанием [4 с. 105].

В частности, нганасанский шаманский бубен *хендир* имеет многозначную семантику и осмысливается шаманами следующим образом: 1) как олень – ездовое животное шамана (бубен наделяется зооморфными чертами, подчеркивающими сходство с оленем: головой – совпадающей с сужением овальной формы бубна, бедрами – четырьмя металлическими скобами на обечайке бубна, зубами – бусинами на стягивающей кожу бубна жилке; значение колотушки шаманского бубна дополняет образ оленя, она метафорически называется «нога бубна» или «язык бубна»); 2) бубен является материальным воплощением шаманского сверхъестественного мира и шаманских дорог (он символически воплощает путь индивидуального шаманского становления – 7 шишек-резонаторов на обечайке бубна Дюлсымяку воплощали 7 чумов его духов-помощников, содержит атрибуты духов-помощников (луки со стрелами), символы охраняемых им существ (люльки, лодочки, рисунки людей и оленей и др.), символические преграды от злых духов; 3) как воплощение времени (год, неделя); 4) имеет индивидуальные интерпретации (например, бубен-облако), что отражает индивидуальный характер шаманизма, а также этнокультурные контакты шаманов [16].

Колотушка *хета'а* (от *хетэ'э* ‘выстрелить’) лопатообразной, слегка вытянутой формы (длина 30–40 см) из мамонтовой кости, рога оленя или дерева представляется нганасанами одновременно как язык и горло бубна. Тем самым подчеркивается ее ритуальная роль, хотя существует и фоническая: как самостоятельный инструмент (погремушка с металлическими кольцами-позвонками), колотушка может создавать ударное сопровождение пению шамана в эпизодах, когда молчит бубен.

Важным звуковым атрибутом в шаманстве является *ударная палочка хоси-хуа* ‘ударяющее дерево’, которая используется в обряде для ударов по шаманским атрибутам (бубну, посоху, шаманским подвескам и др.). Г.Н. Грачева пишет о функции ударяющей палочки *хоси-хуа* при общении с духами: «Шаман поет мотивом хоситала, а отгадывательную палочку (*хосихуа*) держит один из туоптуси. Местность или предмет ... должны обратить внимание на слова шамана, поэтому туоптуси довольно сильно ударяет палочкой по обечайке бубна, подкрепляя слова хоситала...» [9 с. 91]. Как и шаманский бубен, ударная палочка делается из специальной древесины, обладающей сверхъестественными качествами. В камланиях Тубяку Костеркина каждое обращение-заклинание шамана к божествам сопровождалось громкими

возгласами помощников шамана «хой!» и ударами палочки *хоси-хуа* по шаманскому посоху.

С точки зрения ритуальной функции нельзя забывать и о металлических подвесках на шаманских атрибутах (костюме, бубне, колотушке, шаманской короне), которые во время звучания являются фоноинструментами. Металлические изображения духов-помощников шамана пришиваются ко всем предметам шаманского костюма без исключения: *кахя* (шаманской парке), *хялу* (шаманскому нагруднику), *цойбука* (шаманскому наголовнику), *цодакаму* (шаманским бокарям), *цодацуху* (шаманским рукавицам). По семантическому значению подвески можно условно разделить на 2 группы: 1) символические изображения шаманских духов, 2) подвески без определенной семантики. К первым относятся: изображения фигур или частей тела зоо-, орнито- или антропоморфных духов-помощников шамана (фигурки или копыта оленей, силуэты гусей, лебедей, лапы медведей, личины идолов и др.). Ко второй группе относятся: колокола и колокольчики (*сангу*), бубенцы (*сингэри*), попарно подвешенные за кольцо трубочки (*быдыланг*), конусные подвески-погремушки, фигурные металлические пластины на одежде (*баса*), кольца (*ла*), цепи и др. [17].

Семантика металлических подвесок на шаманском костюме изучалась этнографами, в этномузыкознании впервые наборы подвесок-погремушек обратил внимание музыковед И.А. Бродский, упо-

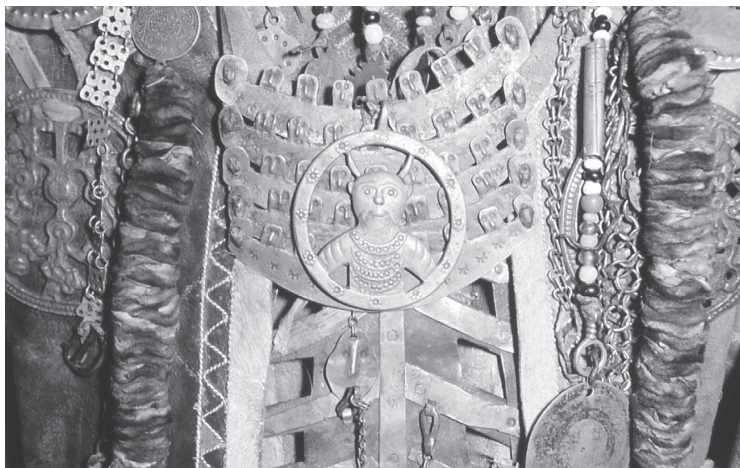


Рис. 1. Нагрудник шаманского костюма Тубяку Костеркина. Таймырский краеведческий музей. 1989. Фотограф Х. Релве



Рис. 2. Шаманский костюм Тубяку Костеркина. Таймырский краеведческий музей. 1989.

Фотограф Х. Релве

мянув «малый и большой наборы погремушек» (соответственно *хе* и *кахя*) на нганасанской шаманской парке и поместив на пластинке «Нганасанская музыка» образцы наигрышей на них в исполнении Демнине Костеркина [18]. Звучание подвесок-погремушек в камлании играет важную роль: громкий звон подвесок-позвонков символизирует голоса духов-помощников и «поднимает» силу шамана (из комментариев шамана Дюлсымяку Костеркина явствует, что во время камлания он нарочно, «чтобы парка – *кахя* – заговорила», совершает интенсивные движения телом и руками).

Фотографии шаманского костюма Тубяку Костеркина (см. фото) дают представление об обилии металлических подвесок на обрядовой одежде; все эти детали имеют ритуальный смысл. Этнограф Г.Н. Грачева передает высказывание Тубяку Костеркина, помогающее понять семантику шаманского костюма: «основной полный, со всеми подвесками, костюм шамана... необходим как “упряжка”. Когда собираются в дальнюю дорогу, ничего нельзя забыть, лишь тогда можно уехать далеко. Если нет костюма, *дямда* (шаманские духи. – О. Д.) ходят только вокруг. На парке имеются изображения главных дямда. В то же время сам костюм считается главным дямда, который хорошо знает путь в мире нго, все остальные выполняют его приказы, он «шаманскую дорогу все время гонит» [8 с. 86]. Таким образом, становится понятно, что подвески на шаманском костюме являются воплощением не только материальной формы, но и сверхъестественной сущности духов-помощников.

Рис. 3. Наплечные изображения личин духов. Шаманский костюм Тубяку Костеркина. Таймырский краеведческий музей. 1989. Фотограф Х. Релве



Последним из выразительных средств рассмотрим музыкальную фактуру ритуала – обрядовое многоголосие. Уникальная многоголосная фактура в шаманском обряде – респонорий (структура одноголосного запева – многоголосного повтора-ответа), гетерофонное «облако» звучаний – рисует перед участниками экстатический полет, раскрывается звуковая Вселенная сверхъестественных шаманских миров.

Наблюдение Г.Н. Грачевой из книги «Традиционное мировоззрение охотников Таймыра» раскрывает мировоззренческую сущность шаманского пения, подчеркивая мистическую роль музыки в шаманском ритуале: «Песня звучит постоянно, не прерываясь, ее подхватывает во время вздоха шамана туоптуси... Во время больших камланий все сидящие в чуме выступали в роли туоптуси, “весь народ (танса) пел песни дядяда шамана”, “чем больше людей, тем легче идти” (выражения Тубяку Костеркина. – О. Д.). Люди как бы выносят своими голосами-песнями самого шамана со всеми его духами-дядядами... в пространство *нго*, сами тоже следуя за ним... Чем громче и непрерывнее звучит бубен, чем больше голосов составляют хор, чем мощнее он звучит, тем больше силы у шамана, тем дальше он может двинуться в пространство *нго*» [5 с. 140].

По существу, Г.Н. Грачева раскрывает здесь явление гетерофонии (разнозвучия)³ – наложения друг на друга разных голосов,

³ Гетерофония – букв. «разнозвучие» – первичная форма полифонии. Этот тип многоголосия характеризуется неустоявшимся характером соотношения импровизируемых голосов.

вследствие чего возникает «звуковое облако», с трудом расчленимое слухом на отдельные партии. Это «звуковое облако» должно быть достаточно плотным и непрерывным, чтобы дать шаману силу для шаманского полета и поддерживать его в шаманском путешествии. Оно состоит из отдельных импровизируемых голосов, с нерегламентированным темпом, высотой и местом вступления каждого голоса. Организующим принципом гетерофонии является респонсорий – пение по типу запева-отклика, при котором чередуются партии шамана и помощников (вслед за шаманом каждую строку его песни повторяют помощники, которых поддерживают пением и возгласами все участники обряда). Респонсорное пение (чередование солиста и хора) характерно для шаманства народов Севера (эвенков, самодийских народов, кетов, долган, якутов) и составляет типичную особенность шаманского пения в енисейском и центрально-сибирском регионах. Если попытаться ответить на вопрос, по какой же причине респонсорное пение используется народами Севера в шаманском пении – ответов будет несколько. Во-первых, за счет использования респонсорного пения решается мировоззренческая задача – создается необходимая для ритуала непрерывность звучания музыки. Вторая задача – чисто техническая, – на первый взгляд, не менее важна: во время ответа помощников в партии шамана появляется небольшой временной люфт, во время которого шаман может вздохнуть и придумать текст следующей строки (что весьма важно для импровизации длинных вокальных фрагментов) [4 с. 26].

Из всего сказанного выше становится понятным, что музыка в шаманском ритуале играет роль важнейшего мистического средства: она создает атмосферу экстаза и, по верованиям нганасан, обеспечивает полет шамана в другой мир. Более того, шаманские духи в обряде имеют только одно воплощение – а именно звуковое. Сакральное содержание шаманского обряда (путешествие шамана по далеким мирам шаманской Вселенной, встречи с доброжелательными или злыми богами, явление духов-помощников) раскрывается именно в звуковой форме. Участники обряда слышат песни шаманских духов, звон и удары обрядовых инструментов, крики зооморфных дьяда – и через посредство звуковой ткани обряда в их воображении создается картина ритуала. Подобно шаману – посреднику между мирами богов и людей, звук является медиатором между сверхъестественным и реальным миром.

Этнологические и культурно-географические исследования последних лет показывают огромную роль в культуре народов Арктики особых моделей воображения: «Арктика – один из жизненных миров человечества, интенсивно формирующих специфические

экстремальные модели воображения... арктические модели воображения имеют уникальные компоненты, способствующие рождению мощных и “магических”, “шаманских”, образов арктических территорий» [19 с. 28]. Модели воображения являются, по существу, основой развития обрядовой деятельности, а также устного народного творчества, разных видов искусств.

В полутьме нганасанского чума, в котором происходит шаманский обряд, чуть освещенного светом костра и одновременно задымленного, доминируют слуховые ощущения людей. А поэтому звуки являются проводниками основной информации. Слыша песни духов-помощников, сигналы-ономатопеи, удары бубна и звон подвесок шаманского костюма, участники обряда не просто становятся свидетелями, но «видят» сверхъестественные события шаманского путешествия, воочию являются участниками разворачивающегося коллективного шаманского действа. В силу этого сакральную роль звука как проводника реального/сверхъестественного невозможно переоценить. Ритуальная роль шамана как посредника между мирами духов и людей реализуется через свободное «артистическое» обращение с музыкальными средствами шаманского обряда – мелодиями-лейтмотивами шаманских духов, мастерским подражанием в ономатопеях голосам птиц и зверей, использованием тембров фоноинструментов, многоголосной фактурой коллективного пения. Сакральные миры шаманской Вселенной, живущие в воображении людей, преломляясь через музыкальную грань «магического кристалла» шаманского обряда, обретают реальные черты и становятся явью.

Библиография / References

1. *Шартъе Д.* Что такое «воображение Севера?» // Геокультуры Арктики: методология анализа и прикладные исследования / Под общ. ред. Д.Н. Замятина и Е.Н. Романовой. М.: Изд-во «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. С. 13–27. [«What is «the imagination of the North?»].
2. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка.: изд. 20. Под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1988. [Russian dictionary].
3. *Топоров В.Н.* Ритуал, тексты, язык // В.Н. Топоров. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 484–707 [Ritual, texts, language].
4. *Добжанская О.Э.* Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края: монография. Норильск: Изд-во АПЕКС, 2008. [The Shaman music of Samoyedic People of Krasnoyarsk region].
5. *Грачева Г.Н.* Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX–XX века). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. – 173 с.

- [The traditional world-view of Taimyr hunters (on Nganasans materials of 19th – 20th centuries)].
6. Добжанская О.Э. История изучения нганасанского шаманства // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2013. № 2. С. 100–105. [«The history of the studying of Nganasans shamanism»].
 7. Hultkrantz, A. (1989) «The place of shamanism in the history of religions», *Shamanism: Past and Present* (ISTOR, 1-2). Budapest–Los-Angeles: Fullerton, pp. 43–52.
 8. Грачева Г.Н. Шаманы у нганасан // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 69–89. [«The shamans of the Nganasans»].
 9. Грачева Г.Н. К этнокультурным связям нганасан // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л.: Наука, ленинградское отделение, 1984. С. 84–98. [«To the ethno-cultural connections of the Nganasans»].
 10. Добжанская О.Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномышловедческого исследования. СПб.: Изд-во «Дрофа», 2002. [The song of Hotare].
 11. Костеркина Н.Т., Хелимский Е.А. Малые камлания большого шамана. Первое камлание. Второе камлание // Таймырский этнолингвистический сборник. М.: РГГУ, 1994. Вып. 1. С. 17–107. [«The small rituals of the great shaman. First ritual. Second ritual»].
 12. Graceva, G. (1989) «Nganasan and enets shamans' wooden masks», *Shamanism: Past and Present* (ISTOR, 1-2). Budapest–Los-Angeles: Fullerton, pp. 145–153.
 13. Таймырский этнолингвистический сборник: Материалы по нганасанскому шаманству и языку / Под ред. Е.А. Хелимского. М., РГГУ. 1994. Вып. 1. [Taimyr ethno-linguistic collection: Materials on Nganasan shamanism and language].
 14. Попов А.А. Нганасаны: Социальное устройство и верования / Отв. ред. Г.Н. Грачева, Ч.М. Таксами. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. Попов А.А. (1984) [Nganasans: Social organization and beliefs].
 15. Попов А.А. Тавгийцы. Материалы по этнографии авамских и вадеевских тавгийцев // Тр. Ин-та этнографии. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 1, вып. 1. [Tavgi. Materials on ethnology of Avam and Vadeev Tavgi people].
 16. Dobzhanskaya, O.E. Samoyedic Shamanic Drums: Some Symbolic Interpretations // Shamanhood and Mythology. Archaic Techniques of Ecstasy and Current Techniques of Research: In Honour of Mihály Hoppál, celebrating his 75th Birthday / Ed. by Attila Mátéffy and György Szabados. Hungarian Association for the Academic Study of Religions. Budapest 2017. P. 63–75.
 17. Добжанская О.Э. Шаманские фоноинструменты самодийских народов: типология в контексте ритуального функционирования // Традиционная культура (научный альманах). 2009. № 3 (35). С. 92–104. [«The shaman instruments of Samoyedic peoples: typology in the context of ritual functioning»].
 18. Нганасанская музыка: Альбом из 2 грампластинок / Сост. и автор статьи И.А. Богданов. Зап. 1974 г. Грп. С 30-1765-00. Б.м.: Мелодия. Вып. 1982. [Nganasan's music].

19. *Замятин В.Н.* Геокультурное пространство Арктики: онтологические модели воображения // Геокультуры Арктики: методология анализа и прикладные исследования: монография / Под общ. ред. Д.Н. Замятина и Е.Н. Романовой. М.: Изд-во «Канон+» РООИ «Реабилитация». С. 28–37. [«Geo-cultural space of Arctic: the ontological models of imagination»].

Информация об авторе

Оксана Эдуардовна Добжанская, доктор искусствоведения, профессор, Арктический государственный институт культуры и искусств, Якутск, Республика Саха (Якутия); Республика Саха (Якутия), Якутск, 677000; ул. Орджоникидзе, д. 4; dobzhanskaya@list.ru

Information about the author

Oksana Dobzhanskaya, Dr. of Sci. (Art History), professor, Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk, Republic of Sakha (Yakutia); bld. 4, Ordzhonikidze st, Yakutsk, 677000, Republic of Sakha (Yakutia); dobzhanskaya@list.ru