



Р.Б. Назаренко

НАПЕВЫ ШАМАНСКИХ ПЕСЕН И ШАМАНСКИХ СЕАНСОВ⁶⁶

В основе данной публикации лежат полевые материалы экспедиций к восточным хантам 1986 г. (Р.Б. Назаренко, Ю.И. Шейкин, Е.Д. Айпин) – аганские ханты, 1987 г. (Р.Б. Назаренко, Е.Д. Айпин) и 1989 г. (Р.Б. Назаренко, Н.Б. Кошкарева, О.Э. Добжанская) годов – юрты Сопочина (*woʃj rāp jāyən* ‘река лисьего яра’⁶⁷). Оригиналы записей хранятся в Архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

В ходе полевых исследований собран уникальный материал по шаманизму восточных хантов, который может стать источником изучения данной традиции не только для этномузыковедов, но и для этнографов и в большей степени – для лингвистов. До настоящего времени тексты фонограмм не расшифрованы, поскольку даже знатоки сургутского диалекта не владеют архаической лексикой, которой насыщены шаманские тексты. Поэтому столь ценный в научном отношении материал не получил соответствующей всесторонней исследовательской интерпретации.

В ходе работы с информаторами удалось зафиксировать комплекс шаманских напевов, вербальные тексты о шаманах, сведения о шаманских атрибутах и обычаях, связанных с ними, полностью записать два шаманских сеанса и обряд отпевания оленя. Необходимо заметить, что конец 80-х годов, когда были записаны все названные материалы, – это тот период в истории хантов, когда исполнение шаманского репертуара и сведения о данной традиции не сулило информантам, по их мнению, ничего хорошего, поскольку в их памяти были еще живы впечатления от репрессивных мер, применяемых к шаманам. Поэтому при работе с исполнителями долго и с большим трудом преодолевался барьер недоверия, прежде чем они делились сведениями о столь значимом для них культурном феномене. Именно поэтому можно предположить, что записанный материал имеет высокую степень достоверности и независим от конъюнктурных тенденций и меркантильных интересов.

Шаманские напевы или шаманские песни – многострочные вокальные композиции, исполняемые без бубна. Большая часть из записанных песен носит имитационный характер, поскольку исполнялись они вне ритуала. Впервые шаманские песни были записаны от Евдокии Архиповны Покачевой (1914 г.р.) в юртах Ю. Вэллы в 1986 г. Она спела три шаманские песни (К-46; №№ 34, 36, 37), принадлежащие ее двум покойным мужьям-шаманам.

По сведениям Евдокии Архиповны, шаманская песня – *t’artəŋ ʃo arəy* – использовалась для всех случаев шаманства: на удачную охоту или рыбалку, в лечебных целях, при отпевании оленя. Мелодическая формула песни была неизменна, независимо от функции шаманского ритуала. Содержание шаманских

⁶⁶ Эта работа была подготовлена Р.Б. Назаренко (1959–2000) в 1999 г. для конференции «Shamanhood: The endangered language of ritual» (июнь 1999 г., Norwegian Academy of Science and Letters, Center for Advanced Study, Осло, Норвегия). Ее перевод на английский язык был опубликован в материалах конференции: Regina Nazarenko. Tunes of Shamanic Singing and Séances // Shamanhood: an Endangered Language. Novus forlag – Oslo 2005. P. 173–178. К сожалению, в процессе подготовки статьи к изданию нотные примеры были утрачены. В данном сборнике публикуется авторский вариант статьи на русском языке с нотными примерами. – Прим. ред.

⁶⁷ В авторском варианте хантыйские слова даны в латинском написании, здесь же они приведены в финно-угорской транскрипции, которую выполнила Н.Б. Кошкарева. – Прим. ред.



песен, исходя из комментария исполнительницы, связано с призыванием духов-помощников шамана. Так, в *t'artəŋ ʒo arəy* 34 (шаманская песня Г. Покачева, звучит 4 мин. 55 сек.) содержится призывание семиголовой змеи. Змея приходит к шаману и начинает водить его по земным и небесным тропам.

Напев песни (пример 1) имеет дитоновый диапазон *C–b* с явным функциональным преимуществом тона *C*. В отличие от субтона, в зоне *C* наблюдается неоднородность высотных параметров: исходящее скольжение (сегмент *a* напева), мордентное, вибрирующее и входящее скольжение (сегмент *b* напева), которые переданы соответствующими знаками в нотировке.



Двухчастная структура напева проявляется в противопоставлении ровных длительностей сегмента *a* и синкопированной ритмической формулы сегмента *b*; в устойчивом закреплении за сегментом *a* звуко-символических слов, а за сегментом *b* – поэтического текста, которое подтверждается последующими вариантами песенной строки.

При определении типа шаманской песни Е.Г. Покачева (36) у исполнительницы возникли затруднения. Первоначально она определила песню как *paŋʒ arəy* ‘мухоморная песня’, поскольку в тексте говорится о семи железных мухоморах – духах-помощниках, с которыми общается шаман. Но затем Евдокия Архиповна сказала, что перед этой песней шаман не употреблял мухоморы и поэтому ее следует отнести к *t'artəŋ ʒo arəy*. И в подтверждение своих слов исполнительница спела *paŋʒ arəy* ‘мухоморную песню’ этого же шамана. Мелодические формулы этих песен существенно различаются. В напеве 36 мелодическая формула предельно лаконична и выражена тремя тонами *C*, соответствующими трем слогам текста, с предельно «размытой» высотной зоной третьего тона, тяготеющего к субтону (пример 2). Мелодическая формула напева *t'artəŋ ʒo arəy* (37, пример 3) основана на звукоряде *as–a* с добавлением в процессе развития *ais*.



В отличие от предыдущего примера, в ней преобладает тенденция постепенного восходящего мелодического движения посредством «микроскопических» высотных изменений. Поэтому при ограниченности звукорядной схемы напев не создает ощущения статики. Можно было бы предположить, что предельно ограниченное число ступеней звукоряда – следствие некоторой скованности исполнительницы, которая считала исполнение шаманских песен женщинами грубым нарушением существующего табу. Но в 1987 году И. С. Сопочин исполнил шаманскую песню Н. Лейкова (А–47, №155), которая по типу звукоряда (*gis–a*) близка напевам Е.А. Покачевой (пример 4).



В шаманских песнях, исполненных И. С. Сопочиным, продемонстрированы напевы 17 шаманов, в том числе и ненецких, которых он встречал на протяжении своей жизни. Некоторые песни сопровождались следующими за ними словесными комментариями или рассказами о шаманах. К сожалению, только свой и Д. Айпина шаманский музыкальный комплекс он представил двумя разновидностями напевов. В остальных случаях пелся напев либо *t'artj arəy*, либо *paŋk arəy* (что, может быть, соответствовало специализации шамана). На основании комментариев к песенным текстам удалось установить, что жанровое определение *paŋk arəy* закреплено за всеми напевами или песнями, в которых речь идет о мухоморах – духах-помощниках, проводниках в верхний мир. Так, в песне Д. Айпина (123) мухоморы приходят к шаману через потолочное отверстие чума, приносят книгу, в которую записывают все просьбы шамана, а затем несут эту книгу верховному богу. В комментариях к напевам *t'artj arəy* упоминания о мухоморах не встречаются. Таким образом, можно предположить, что существование в шаманской традиции двух типов песен обусловлено содержательным контекстом, а не обязательным употреблением мухоморов перед исполнением *paŋk arəy* (по крайней мере, так обстоит дело на современном этапе исследования традиции). Значимость музыкальных характеристик (вне связи с текстовыми символами) для распознавания типа напева пока установить не удалось. Опрос информаторов по этому поводу не проводился, а для установления классификационных признаков песен по звуковысотным и метроритмическим параметрам записанного материала явно не хватает. В качестве примера двух типов шаманских песен Д. Айпина (в исполнении И. С. Сопочина) можно привести нотировки напевов *t'artj arəy* (122, пример 5) и *paŋk arəy* (123, пример 6)⁶⁸.



При сравнении нотаций очевидно различие в типах мелодического движения, которое в напеве 122 имеет практически оstinатный характер с незначительными микроколебаниями внутри основного тона С (функциональность звуков *f* и *g* явно периферийного типа), а в напеве 123 – постепенно-нисходящий, с колебаниями внутри высотной зоны каждого тона. Общим для обоих напевов является периодичность ритмических сегментов и наличие формулы $3/8+2/8$.

Большой простор для музыковедческого анализа содержится в записанных шаманских напевах И. С. Сопочина. Его *t'artj arəy* зафиксированы в нескольких

⁶⁸ Вероятно, в рукописи допущена техническая ошибка: строка, обозначенная как пример 5, явно родственна следующей, под номером 6. По-видимому, обе строки относятся к примеру 6, а пример 5 пропущен. – Прим. ред.



версиях: демонстрационной (112), обряд отпевания оленя (176) и шаманские сеансы (174, 175). Следует сразу отметить, что предварительный анализ музыкальных текстов выявил предельное сходство вариантов 112, 176 и трансформацию напева в 174, 175. Прежде чем указать на характер различий при исполнении напева, мне хотелось бы дать характеристику основных компонентов шаманского сеанса.

В отличие от других форм ритуального поведения, сопровождаемых исполнением *t'artj arəy*, в шаманском сеансе пение сопровождается игрой на бубне. Шаманский бубен сургутских хантов – *kijər* – имеет такие характерные признаки: круглая форма мембраны диаметром 400-500 мм; «двойной» обод (на обечайке из березы – *n'ol* – крепятся резонаторные столбики – *lapi*⁶⁹, «толщиной с палец», поверх которых проходит черемуховый прут – *sūt*), обтянутый кожей трехгодовалой важенки; подвижная рукоятка в виде развилки, к которой подвешиваются монеты (в форме трезубца рукоятка делается только в том случае, когда шаман может пройти к Торуму – верховному богу); отсутствие рисунков на внешней и внутренней стороне мембраны; с внутренней стороны обечайки вырезается лик бога – «бог смотрит внутрь бубна», и поэтому во время игры на бубне запрещено стучать колотушкой по ободу (все сведения о бубне записаны от мастера А. А. Казынкина, 1916 г.р.). Во время сеанса лексема *kijər* не употребляется. И. С. Сопочин, например, прибегает к эвфемизмам типа «девочке жизнь продляющее дерево, мальчику жизнь продляющее дерево».

Два шаманских сеанса записаны в 1987 г. от И. С. Сопочина. Они носили не демонстрационный характер, а были направлены на оказание целебного действия. В ритуале, исполненном по моей просьбе, шаман произвел корректировку сновидений, имевшую впоследствии положительный результат. А в 1989 г. И. С. Сопочин подробно прокомментировал весь ход того ритуала. Для описания сеанса (147) необходимо перечислить всех участников: Шаман – *Sh*, Помощник Шамана – *A*, инициатор – *I*, присутствующие мужчины – *M*. Следуя его комментариям, весь шаманский сеанс делится на части, между которыми, по мере необходимости, *Sh* вступает в диалог с *I* для получения какой-либо информации.

Введение: *A* нагревает бубен сначала с внутренней стороны, затем с внешней, одновременно постукивая колотушкой по мембране с целью установления необходимого тембра звучания. К рукоятке бубна прикрепляются несколько монет. Затем *A* передает *Sh* бубен особым способом – поворачивая его слева направо («по солнцу»).

I и II части: звучит только бубен. *Sh* прислушивается к бубну («хочет ли он петь»), настраивает себя, приглашает духов-помощников.

III часть: пение с бубном. «Бубен ведет *Sh*». *Sh* обращается к верховному богу Торуму и Матери-земле.

IV часть. Перед началом пения *Sh* поворачивает бубен по часовой стрелке. Это действие означает, что открылась дорога, по которой пойдет *Sh*, и он пойдет по тропе, приготовленной его предками, находя их следы.

V часть. Мысль *Sh* «отделяется»; он направляет ее и своих духов-помощников – 7 журавлей с узором на шее – в город, где живет *I*.

⁶⁹ Слова *n'ol*, *lapi* отсутствуют в словаре Н.И. Терешкина [Терешкин Н.И. Словарь восточно-хантыйских диалектов. – Л.: Наука, 1981. – 542 с.], они оставлены в авторском написании. – Прим. ред.



VI часть. *Sh* вспоминает свою мать, ее состояние, когда она шаманила. Помощник матери – олень – стал теперь помощником *Sh*.

VII часть. *Sh* размышляет про разные народы, различные языки, пытается выяснить причину недуга *I*.

VIII часть. *Sh* обращается к Огню, просит разрешения воздействовать на *I*. Если Огонь щелкнет 3 раза, то воздействовать нельзя.

XIX часть. *Sh* получает разрешение от Огня.

X часть. *Sh* размышляет о шаманстве, а в последующем речевом диалоге с *I* указывает на причину недуга.

XI часть. *Sh* подтверждает причину недуга.

XII часть. *Sh* встает, приближается к огню, одновременно продолжая играть на бубне и петь; обращается к Торуму, перечисляя его титулы. Около огня начинается пляска *Sh* – он идет по следу своей мысли. Ритуальные возгласы *M* должны подгонять мысль *Sh*. Пляска заканчивается тогда, когда мысль возвращается к *Sh*.

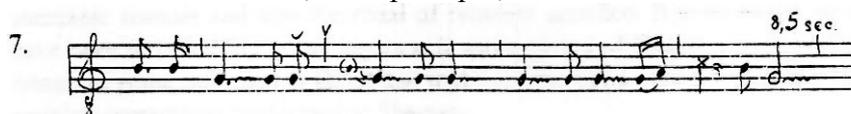
XIII часть. *Sh* вспоминает про те места, куда «ходила мысль»; обращается к Огню с просьбой заняться состоянием *I*.

После этого *Sh* так же, как и в начале сеанса, передает бубен обратно *A*, он же в свою очередь – *M*, которые по традиции должны постучать в бубен.

Шаманский сеанс включает в себя следующие формы интонирования: инструментальное, вокальное, возгласное и различные виды их сочетания. Инструментальное интонирование – игра на бубне – присутствует практически во всех частях. Исполнитель максимально использует ограниченные возможности инструмента. Кроме основного способа звукоизвлечения – удара колотушкой по мембране, И. С. Сопочин использует и такие приемы, как встряхивание бубна непосредственно после удара, в результате чего происходит соударение идиофонных погремушек, изменение расположения плоскости бубна относительно туловища, равномерное движение бубна вверх, вниз и из стороны в сторону. Немаловажную роль играет и динамический фактор. Исполнитель использует широкий спектр динамических оттенков – от внезапной смены динамики до постепенного нарастания или угасания звука. Тембровые параметры бубна периодически меняются в процессе исполнения и зависят от степени подогрева мембраны. На фонограмме отчетливо слышен особо гулкий тембр бубна, возникающий всякий раз непосредственно после нагревания бубна на огне.

Пение шамана практически постоянно сопровождается бубном (за исключением вокального соло в XI-й части). В основе вокальной партии сеанса лежат два напева: основной – *t'artj arəy* И. С. Сопочина (его варианты зафиксированы в фонограммах 112 и 176) и производный. Основной напев звучит в частях 3-5, 12-15, а производный впервые появляется в 6-й части, когда шаман говорит, что получил от матери помощника-оленя и ее шаманскую песню; затем – в 7-11 частях и в 16-й части.

Для сравнения различных вариантов *t'artj arəy* приведем две нотации: начало ритуала отпевания оленя (176, пение без бубна, пример 7) и начало 3 эпизода шаманского сеанса (174, пример 8).





8.

voc.

dr.

8,3 sec.

При сравнении двух нотаций мелодической формулы *t'artj arəγ* очевидна различная tessitura звучания. По всей вероятности, более высокий регистр в 174 связан с высокой степенью напряжения голосового аппарата, возникшей под воздействием общей эмоциональной атмосферы сеанса. Ритмическая пульсация задается партией бубна и определяет темп напева, более быстрый, чем в 176.

Звуковысотная линия напева 174 отличается большей насыщенностью. Присутствующий в напеве полутоновый ход d^1-cis^1 , которого нет в мелодической формуле 176, усиливают экспрессивный характер его звучания.

Самые значительные различия вариантов напева заключены в темброво-артикуляционной сфере. Как уже говорилось ранее, для традиции *t'artj arəγ* характерны «размытые» высотные зоны, отраженные по мере возможности в нотациях. Данное свойство высотных зон проистекает из способа интонирования тона и типа его соединения с соседними звуками. Анализ музыкального текста позволил на данном этапе исследования установить следующие темброво-артикуляционные параметры, присутствующие во всех *t'artj arəγ*, в том числе и в 174:

- а) микроинтонирование – отклонение от темперированной высоты на интервал менее полутона;
- в) *glissando* в начальной и конечной стадиях звука;
- с) однократная и многократная вибрация – *Pitch vibrato*;
- д) *Sprechstimme*.

Важнейший артикуляционный прием, обнаруженный только в шаманском сеансе (174), может быть обозначен как спираторное вибрато (термин Г. Б. Сыченко⁷⁰), он заключается в прерывании воздушной струи на выдохе. Тем самым создается тембровый эффект *tracing tone*⁷¹. Данный аспект шаманского исполнительства требует дальнейшей детальной разработки, которую возможно осуществить только при использовании точных методов исследования.

⁷⁰ Термин был введен Г.Б. Сыченко для обозначения базового артикуляционного механизма, характерного для чалканского шаманского пения [Сыченко Г.Б. Особенности пения североалтайских шаманов // Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции: Тезисы докладов Международной научной конференции. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 1992. – С. 55-56.]. – *Прим. ред.*

⁷¹ Что имелось в виду автором, непонятно – сноски к статье не сохранились. – *Прим. ред.*