

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. М.И. Глинки

На правах рукописи

СОЛДАТОВА Галина Евлампиевна

ОБРЯДОВАЯ МУЗЫКА МАНСИ:
контекст, функционирование, структура

Искусствоведение

(специальность 17.00.02 - музыкальное искусство)

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2001

Работа выполнена на кафедре этномузыкознания

Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Научный руководитель: кандидат искусствоведения
Ю.И. Шейкин

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Л.В. Александрова
кандидат искусствоведения
В.С. Никифорова

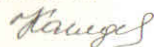
Ведущая организация: Российский институт истории
искусств

Защита состоится « 8 » июня 2001 г. в 15 час. на заседании
Диссертационного совета К 210.011.01 по присуждению ученых степеней
Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
(630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Новосибирской
государственной консерватории имени М.И. Глинки.

Автореферат разослан « 14 » апреля 2001 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат философских наук



Н.П. Коляденко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. На протяжении многих веков обрядовый комплекс обеспечивал жизнеспособность мансийской культуры. Именно ослабление и исчезновение обрядовых традиций является главной причиной современного кризисного состояния культуры этноса. Сегодня нарушен механизм передачи фольклорного опыта, который ранее сохранялся во многом благодаря ритуалу.

Подобно ритуалу в системе мансийской культуры в целом, обрядовые жанры занимают приоритетную, доминирующую позицию в системе музыкального фольклора; в то же время они являются частью этой системы, изоморфной целому. Поэтому многоаспектное рассмотрение обрядовой музыки позволяет приблизиться к пониманию всего комплекса традиционного музыкального фольклора манси.

Обрядовая музыка манси до сих пор не стала предметом специального исследования. Несмотря на то, что существует массивный корпус литературы, посвященной обрядовой практике и фольклору манси (труды А. Каннисто, В.Н. Чернецова, Н.Л. Гондatti, Е.И. Ромбандеевой, З.П. Соколовой, И.Н. Гемуева, Н.И. Новиковой и др.), нельзя сказать, что структура важнейших обрядов освещена с исчерпывающей полнотой. Кроме того, фольклорное наполнение ритуалов изучалось с ориентацией на вербальный текст, музыкальный же компонент обрядового фольклора (за исключением отдельных наигрышей) специально не выявлялся и не рассматривался. Обозначенные моменты обуславливают актуальность исследования.

Целью настоящей работы является описание обрядового музыкального фольклора манси в его контекстном, функциональном и структурном аспектах. Контекст обрядовой музыки манси образуют, во-первых, феномены обрядовой деятельности, с которыми она неразрывно связана, во-вторых, – окружающие ее явления традиционной музыкальной культуры. Функциональный аспект определяется особенностями бытования музыкального пласта в рамках ритуалов. Структура, понимаемая как строение музыкальной ткани, выявляется на основе установления закономерностей звуковысотной и временной организации обрядовых мелодий.

Достижение поставленной цели обрисовывает круг задач, которые необходимо решить в предпринимаемом исследовании:

- введение в научный обиход значительного числа ранее неизвестных образцов музыкального фольклора манси, а также традиционной

фольклорной терминологии и музыкально-этнографических сведений;

- описание жанровой системы музыкального фольклора и фоноинструментария манси;
- выявление музыкального компонента в структуре обрядовых действий;
- реконструкция музыкально-фольклорного пласта медвежьего праздника (как репрезентанта обрядовой культуры) и типологизация образующихся внутри него жанров;
- определение принципов организации обрядовой музыки на основе анализа звуковысотных и временных параметров вокальных и инструментальных образцов.

Методологическую основу работы составляет комплекс идей и подходов, сформировавшихся в современной культурологии, музыковедении, фольклористике, этнографии.

Одна из важнейших методологических посылок связана с рассмотрением обрядовой музыки как центральной, фундаментальной области художественной культуры этноса. Вслед за И. Рюйтел и И.Б. Семаковой, применившими такой подход в музыкальном финноугроведении, автор диссертации считает, что ритуальная музыка обладает качеством этностабильности и относится к наиболее жестким пластам культуры, способствующим сохранению культурного мышления.

При описании обрядовых феноменов основополагающим является понимание ритуала как упорядоченной системы, которая включает глубинный уровень, имеющий устойчивую и единообразную структуру, и непрерывно варьирующий, относящийся к плану выражения, поверхностный уровень (А.К. Байбурин). Такой подход позволяет выявить обязательные, канонические элементы ритуала (в частности, медвежьего праздника) в разновременных и локальных вариантах обряда.

Подход к жанровой типологии музыкального фольклора манси осуществляется на основе представления о порождающей природе жанра (И.И. Земцовский), которое согласуется с распространенным в обско-угорском фольклоре способом создания произведений на основе традиционных формул, свойственных каждому жанру, и деталей, импровизируемых на основе этих формул (Е. Шмидт). Кроме того, вслед за Е.Шмидт мы ориентируемся на жанроводифференцирующую значимость контекстных параметров, выделяя среди них в первую очередь музыкальный.

В контексте мансийской культуры значимой является также идея, обсуждавшаяся в музыкальной фольклористике последнего десятилетия и наиболее четко сформулированная М.Г. Кондратьевым, о наличии в каждой культуре жанра-репрезентанта, фольклорной классики. В мансийском фольклоре репрезентантом является не единичный жанр, а жанровый комплекс, образующийся в рамках медвежьего праздника и аккумулирующий всевозможные формы художественной (в том числе музыкальной) деятельности.

При описании этномызыкальных феноменов автор руководствуется концепцией интонационной культуры этноса, введенной и разрабатываемой в рамках сибирской этномузыкологической школы (Ю.И. Шейкин, В.М. Цеханский, В.В. Мазепус, Н.М. Кондратьева, Г.Б. Сыченко). При классификации музыкального инструментария учтены некоторые положения И.В. Мациевского. Органологические определения произведены в соответствии с систематикой Э. Хорнбостеля и К. Закса.

Расшифровка музыкального материала осуществлялась с применением аналитического метода нотирования, предложенного Е.В. Гиппиусом и в дальнейшем разрабатываемого в работах А.А. Банина и Э.Е. Алексеева. Суть метода сводится к отражению в нотной графике закономерностей текста, установленных в процессе анализа.

Анализ музыкальной стилистики основывается на выявлении закономерностей временной и звуковысотной организации. Под временной организацией понимается ритмическое структурирование и архитектоника в их неразрывном единстве, связанном с непрерывным процессом развертывания музыкального материала во времени. При анализе временной организации напевов в качестве основополагающего мы используем метод моделирования слогового ритма, разработанный отечественными фольклористами-славистами (К.В. Квитка, Е.В. Гиппиус, В.Л. Гошовский, А.В. Руднева, А.А. Банин, Б.Б. Ефименкова и др.).

Методологически значимыми при подходе к материалу диссертации являются теоретические положения, касающиеся закономерностей монодического мышления, в частности, методика выявления ладовых устоев (С.П. Галицкая) и принцип многоуровневой организации инструментальной монодии (Ю.Н. Плахов). Кроме того, использовались отдельные разработки Э.Е. Алексеева, в том числе о «раскрывающемся ладе» (термин Г. Григоряна), раннефольклорной «секунде» и др.

Некоторые предварительные выводы об артикуляционно-тембровой специфике обрядовых напевов произведены на основе методики В.В. Мазепуса.

В основе настоящего исследования лежат материалы, собранные автором в ходе полевых исследований 1987-2000 гг., относящиеся к верхне-, средне- и нижнесосьвинской, верхнелозьвинской, сыгвинской (северным) и пельмской (западной) группам этноса. В диссертации используются нотные расшифровки записанных образцов, выполненные автором, сообщения информантов, музыкально-фольклорная лексика. В ряде случаев привлекаются сведения, почерпнутые в опубликованных источниках (более всего – материалы А. Каннисто и В.Н. Чернецова).

Научная новизна представляемого исследования определяется несколькими факторами. Во-первых, вводится в научный оборот неизвестный науке музыкальный материал (нотированные автором 64 образца фольклора манси), а также традиционная терминология и музыкально-этнографические сведения. Во-вторых, в настоящей работе произведено ранее не предпринимавшееся целостное описание жанровой системы мансийского музыкального фольклора, а также фоноин-струментария. В-третьих, впервые подвергнут этномузыковедческому рассмотрению обрядовый фольклор манси: выявлен и описан музыкально-фольклорный пласт важнейших обрядов, в том числе медвежьего праздника, установлена система функционирующей внутри обряда музыкальных жанров. В-четвертых, определены принципы музыкальной организации обрядовых напевов и наигрышей.

Практическая ценность работы. Материал диссертации может применяться в научных целях. Основные результаты и музыкальный материал работы используются автором при подготовке к изданию тома «Фольклор манси» серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Осуществленное исследование в перспективе может послужить основой дальнейшего изучения традиционной культуры манси.

Кроме того, материал и отдельные результаты работы могут привлекаться для решения учебно-просветительских задач. Некоторые положения исследования излагаются в курсе лекций «Музыкальный фольклор» для студентов НГК им. М.И. Глинки. Сборники песен и наигрышей манси, подготовленные автором диссертации и изданные в свое время при содействии Ханты-Мансийского окружного Дома

творчества народов Севера, нашли применение в деятельности работников культуры и преподавателей ДМШ округа.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры этномузыковедения НГК им. М.И. Глинки.

Основные положения исследования изложены в докладах автора на всероссийской (Горький, 1989) и международных (Таллинн, 1989; Тарту, 1990; Будапешт, 1993; Новосибирск, 1995 и 1998) научных конференциях, на семинарах работников культуры Ханты-Мансийского автономного округа (1990-1992), а также в ряде научных публикаций (см. список на стр. 22-23 автореферата).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы, включающего 181 наименование (в том числе 27 – на иностранных языках) и четырех приложений. Приложения I-III содержат справочный материал (перечень музыкально-этнографических экспедиций; сведения о носителях фольклора; краткий словарь фольклорной лексики манси). Нотное приложение включает 64 образца музыкального фольклора манси, записанных и нотированных автором.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Во Введении определяются цели и задачи, методологическая база исследования, обосновывается актуальность темы, отмечаются моменты новизны, дается характеристика музыкального материала диссертации, обозначается структура работы. Кроме того, здесь помещены историко-этнографическая справка, характеристика духовной культуры манси, сведения о системе фольклорных жанров. Основные жанровые сферы мансийского фольклора образуют: тексты мифологического содержания (этиологические и космогонические), героический эпос (в песенной и непесенной форме), сказки, фольклор медвежьего праздника, лирическая поэзия, а также ряд малых жанров (заклинания, заговоры, загадки, пословицы и др.). Особое внимание уделено термину *мойт*, который часто понимается как сказка, хотя на самом деле объединяет разные тексты – и сказочные и несказочные (мифологические, эпические).

Специальный раздел Введения посвящен истории собирания и изучения фольклора манси. Корпус литературы по этнографии, мифологии, фольклору манси достаточно велик, а многотомные собрания вогульской народной поэзии (Б.Мункачи-Б.Кальман,

А.Каннисто-М.Лиимола) не имеют аналогов в сибиреведении. Однако в изучении музыкального фольклора результаты гораздо более скромные. Общее число опубликованных нотировок значительно (более 200 образцов), но подавляющее большинство из них – мелодии без подстрочного текста (в частности, 143 из публикации А.О. Вайзынена, нотировавшего фонографические записи А. Каннисто). Что касается музыкаловедческих работ (их 12, не считая публикаций автора диссертации), то они основаны, главным образом, на описании имеющихся в распоряжении авторов фонозаписей (как правило, немногочисленных). Опыты аналитической интерпретации музыкального материала в сущности ограничиваются работами А.О. Вайзынена, а также Н.М. Владыкиной-Бачинской (песня-сказка) и Ю.И. Шейкина (13 инструментальных наигрышей).

Глава I «Контекст обрядовой музыки манси» посвящена исследованию круга явлений мансийской культуры, тесно связанных с функционированием обрядовой музыки. С одной стороны, это жанровая система музыкального фольклора и фоноинструменты (1-й раздел), с другой – феномены обрядовой практики манси, в которых музыкальное наполнение является существеннейшей составляющей (2-й раздел).

Первый раздел посвящен описанию жанровых традиций, сложившихся в мансийском фольклоре и связанных с различными формами интонирования.

Основная категория мансийской вокальной музыки обозначается термином *эрыг* (*эри, эрий*) 'песня'. Названия разных песенных жанров образуются путем добавления к основному *эрыг* дополнительного определения: например, *уй эрыг* 'звериная песня'. Мелодия песни имеет особую значимость и маркируется термином *эрыг сов* 'мелодия песни'. Создание собственной песенной мелодии считается большим искусством и подвластно не каждому, поэтому в необходимых случаях ее разрешается покупать или обменивать на какую-либо ценность (например, на оленя) у другого лица.

Специфика системы вокальных жанров, достаточно организованной и разветвленной, выявляется на основе этнической терминологии. Основные номинации обрядовых жанров таковы.

Уй эрыг 'звериная песня' – определение всех неинсценируемых мифопоэтических песен медвежьего праздника; обозначает как весь блок мифопоэтических песен, так и медвежьи эпические песни (далее в тексте: мифопоэтическая песня).

Кастынг (*кастанг*) *эрыг* 'призывающая песня', или *кастил* 'призыв' – мифологическая песня-заклинание духов, с помощью которой они «призываются» на место проведения ритуала (далее в тексте: призывная песня).

Тулыглап эрыг 'представляемая (=изображаемая) песня' – общее название песен, сопровождающих драматические представления на медвежьем празднике (далее в тексте: песня-представление).

Холи эрыг 'утренняя песня' – песня пробуждения духа медведя на медвежьем празднике (далее в тексте: пробуждающая песня).

Ялпынг эрыг 'священная песня' – табуируемая заключительная песня медвежьего праздника.

Няйт хум эрыг 'песня колдуна' – общее название произведений шаманского вокального фольклора (далее в тексте: шаманская песня).

Сатхатнэ эрыг 'проклинающая песня' – песня-проклятие, исполняемая в случае нарушения запрета.

Кай сов 'мелодия зова' – определение вокализации шамана, призывающего духов.

По сравнению с обрядовым блоком, номинации необрядовых песен немногочисленны. Это одно из доказательств того, что обрядовая сфера имеет принципиальное значение для системы культуры манси и занимает доминирующее положение в этой системе.

Номинации необрядовых жанров:

Эрыг 'песня' – общее название лирических, лирико-эпических песен.

Эргынг мойт 'поющая мойт' – необрядовая мифопоэтическая песня.

Амки эргум 'моя (собственная) песня' – личная песня в авторском исполнении.

Улилап, улилап эрыг (<ули 'восхваление, воспевание') – хвалебная или благожелательная песня.

Основной составляющей необрядовой песенной культуры являются лирико-нарративные жанры. Традиция сочинения песен о себе и других, о каких-либо событиях реализуются в нескольких жанровых разновидностях, общим свойством которых является индивидуальное авторство. В этом смысле целесообразно применять термин «индивидуальная песня» (Е. Шмидт), не указывающий на образные, тематические, функциональные рамки произведения, но отражающий неколлективный (как в обрядовых, эпических жанрах) характер ее создания.

Терминологически и функционально различаются песни, исполненные автором (то, что по сути и является личной песней) и каким-либо другим человеком. Независимо от тематики в первом случае песня называется *амки эргум* 'моя (собственная) песня', во втором – [имярек] *эрыг*, т.е. указывается имя автора. Таким образом подчеркивается значимость собственности на песню, как если бы это была материальная ценность. Повествование всегда ведется от первого лица, а факт исполнения чужой песни оговаривается в инициальных или заключительных строках. В записанных нами образцах этого жанра используются традиционные фразы, которые строятся по формуле: «я пою песню моего ... (степень родства) или женщины/мужчины ... (имя) из селения ... (название селения)». Например, «я пою песню женщины из селения Анья», «снохи (моей) песенку я напеваю». Герой в контексте песни именуется также устоявшимися формулами: «Мужчины/женщины ... (имя или место проживания) младший/старший [сын/дочь]... (имя)». Например: «*Луссум талях эква мань Вася*» ('Верхнелозьвинской женщины младший [сын] Вася'), «*Роман ойка мань Таня*» ('Старика Романа младшая [дочь] Таня').

Наиболее общими музыкально-стилистическими чертами большинства бытующих ныне индивидуальных песен являются строфическая форма, широкий диапазон мелодий, соответствие верхнего регистра началу строфы и нижнего – заключению, преобладание регулярной ритмики, применение глассандо и вибрато. Тем не менее, встречаются образцы другого строения, с более узким объемом лада, нерегулярной ритмикой, интенсивным «раскачиванием» на двух-трех ступенях.

Улилап – песни, обращенные к ребенку или животному в повелительном наклонении и к любимому – в условном (Е. Шмидт). Они образуют особый тип в системе необрядовых вокальных жанров. Во-первых, в отличие от прочих разновидностей индивидуальных песен, *улилап* («ули – восхваление, воспевание») выделены терминологически. Во-вторых, ситуации, в которых создаются такие песни, говорят об изначальной магической функции жанра: песня-благопожелание ребенку, например, может расцениваться как оберег, а песня для детеныша животного – как заговор для приручения. В музыкальном отношении *улилап* строятся подобно женским лирическим песням: в них обычно присутствуют широкий диапазон, опоры на 1-й – 5-й ступенях, тирадная форма из двух типов строк. Возможно, в этом

жанре произошло замещение заговорного напева мелодией более развитого типа.

Эпическая сфера за рамками обряда представлена двумя жанровыми традициями. Термин *тэрнынг эрыг* маркирует забытый ныне жанр героической песни; тексты таких песен помещены в упомянутых сводах вогульского фольклора. Судя по опубликованным текстам, *тэрнынг эрыг* следует считать эпико-мифологическими произведениями, смыкающимися по форме изложения с обрядовыми. Пение героических песен сопровождалось игрой на музыкальном инструменте.

Другой жанр, принадлежащий эпико-мифологическому пласту необрядового фольклора, в литературе не освещен. В верховьях Сосьвы нами записано несколько песен, называемых *эргынг мойт* 'поющая сказка'. Персонажи этих песен – мифологические фигуры разного ранга: *Тагт-котиль ойка* 'Среднесосьвинский Старик', *Порыгнанэква* 'Женщина-лягушка' (покровительница селения Хулимсунт), *Ёри колынг отыр тыг* 'Сын Богатыря из Чума' (верхнелозьвинский дух, покровитель оленьих стад). Эти песни не приурочены к обряду и осознаются этнофорами как достоверная история. По музыкальной стилистике *эргынг мойт* с ее повторяющимися мелодическими ячейками, разомкнутой мелострокой, несомненно, стоит особняком среди других жанров.

Факультативные формы вокального интонирования также наличествуют в мансийской интонационной культуре. Нами зафиксированы, например, звукоподражания голосам медведя, лося, собаки, разных видов уток, а также значительный корпус оленеводческих сигналов по управлению стадом. Этот самобытный и весьма интересный пласт интонационной культуры заслуживает глубокого и всестороннего изучения, что остается за рамками настоящего исследования.

Важным компонентом интонационной культуры манси, связанным со всеми жанровыми сферами, является фоноинструментарий.

Собственно музыкальными, имеющими художественно-эстетическую функцию, инструментами манси являются цитра *сангквылтап*, арфа *тарыг-сын-йив*, лютя *нэрнэ-йив* и варган *тумран*.

Сангквылтап – пятиструнная дощечная цитра с резонаторным ящиком (индекс 314.322-5). Встречающееся в литературе определение инструмента как лиры неверно: горизонтальное положение инструмента

при игре, функциональное единство струноносителя и резонатора позволяют отнести его к цитровым. Форма *сангквылтана* обычно сравнивается с лодкой, хотя в ней явно проступают антропо- или орнитоморфные черты. Морфологическое значение имеет терминологический ряд: заостренный конец инструмента называется «голова», подставка – *нак* «сустав», раздвоение корпуса – *лаглыт* «ноги» (Б.Мункачи-Б.Кальман). Другой вариант: резонаторный ящик – *патта* «основание, дно», подставка – *нал* «черенок, рукоятка», дека – *ала* «крыша, крышка» (полевые материалы диссертанта).

Традиционные наигрыши на *сангквылтана* имеют широкую область применения. Основная функция их в контексте обряда – призывание и презентация духов (богов) с помощью специальных именных мелодий, которые узнаются каждым членом сообщества и воспринимаются как обязательный атрибут духа. Кроме того, на этом инструменте исполняются мелодии, сопровождающие танцы и шуточные представления медвежьего праздника, в которых участвуют люди. Это свидетельствует об универсальности *сангквылтана*, его способности апеллировать к любому из миров. Кроме того, в этом разделе описаны способ игры и виды настроек инструмента.

Угловая арфа *тарыгсын-йив* ‘журавлиная шея-дерево’ (индекс 322.12-5) функционально сходна с цитрой. Внешне корпус инструмента напоминает туловище птицы, верхняя часть шейки оформлена в виде птичьей головы. Особенностью конструкции арфы, сохранявшейся до недавнего времени у сыгвинских манси, является то, что она изготавливается из цельного куска дерева: полый ствол служит днищем-резонатором, корень – грифом. Количество струн, по разным источникам, колеблется от девяти до двенадцати. У пельмских манси выявлены разновидности арфы – *лынт* ‘гусь’ и меньший по размерам *тыритан* (<тыри ‘гагара’).

Тумран (*тумра, тумре*) – идиоглотический варган (индекс 121.21), изготовленный из дерева или кости. Обрядовая функция варгана ограничена, она связана только с праздником установления рыболовного запора. Исполнительством на варгане занимаются только женщины. Обобщение сведений, собранных автором диссертации в ходе полевых исследований, позволяет говорить о том, что в прошлом освоение искусства игры на варгане и техники его изготовления было связано с этапами взросления мансийской девушки и, соответственно, с обрядами инициации.

Нэрнэ-йив – однострунный инструмент, чашечная шейковая лютия со смычковым способом звукоизвлечения (индекс 321.321-71). Инструмент обладает скромными динамическими возможностями и используется для камерного музицирования.

В инструментальной музыке выявлены следующие жанровые разновидности: 1) программный наигрыш, связанный со звуковой персонификацией богов и духов с функциями (а) презентации и (б) призывания мифологического персонажа; 2) наигрыш *улилап тан* ‘мелодия восхваления’, адресованная мифологическому персонажу, может включаться в ритуал с функцией презентации; 3) танцевальный наигрыш с функцией аккомпанемента мужским, женским, групповым пляскам – обрядовым и необрядовым; 4) наигрыш, включаемый в структуру нарратива *мойт*, иллюстрирующие тот или иной эпизод текста; 5) наигрыш, дублирующий песенный напев, инструментальная версия *эрыг*. Игра на *тумране* и *нэрнэ-йив* связана только с последней жанровой разновидностью.

Второй раздел данной главы посвящен рассмотрению обрядовых феноменов и выявлению музыкального компонента в их структуре.

Медвежий праздник занимает приоритетную позицию в обрядовой сфере, что проявляется на разных уровнях. Подробному рассмотрению музыкально-фольклорного компонента медвежьего праздника, репрезентирующего обрядовую музыку манси в целом, посвящена следующая глава работы. В данном разделе на основе систематизации и обобщения опубликованных материалов (А. Каннисто, В.Н. Чернецов, Н.Л. Гондatti и др.), с привлечением данных, полученных диссертантом, описаны другие формы обрядовой практики, представляющие интерес с точки зрения этномузыкалогии – шаманские и жертвенные ритуалы, а также некоторые малоизученные обряды, связанные с женским началом.

Своеобразие мансийского шаманства, которое ныне надо считать ушедшим в прошлое, во многом определяется наличием нескольких категорий лиц, выполняющих шаманские функции. Обобщение всех сведений о таких лицах позволяет сказать, что среди занимающихся разными видами шаманской деятельности выделяются собственно шаманы и парашаманы, различающиеся по признаку активности/пассивности. Первые совершают какие-либо действия, они вылечивают или вредят, возвращают охотничье счастье или отнимают его, и т.п. Вторые концентрируются на узнавании, они предсказывают, прорицают, определяют причину несчастья и способ его устранения. К

первым (шаманам) следует отнести категории, обозначаемые терминами *няйт*, *сюркэнг*, *муртанг*, ко вторым (парашаманам) – *пенгэнг*. Владение музыкальным инструментом или бубном также относится преимущественно к первой категории. Инструментами второй являются, в основном, металлические и другие предметы, с помощью которых можно извлекать звук. Самыми сильными повсеместно считались шаманы с бубном *койпынг няйт*, а также *турман коя няйт* – шаманы, проводившие сеанс в темном доме, где все действия совершаются в полной темноте, и образы всех персонажей ритуала становятся реальными только за счет звуковых эффектов. Гадающий в темном доме имел помощника, играющего на музыкальном инструменте. Шаманы других категорий считались менее сильными. Иными словами, искусство игры на бубне или *сангквылтапе* расценивалось как необходимое и имеющее большое значение в профессиональной подготовке шамана, оно поднимало его престиж в обществе, являясь доказательством колдовской «силы».

К сожалению, фонозаписи шаманского сеанса манси не были произведены никем из исследователей; звучание бубна также не зафиксировано. Однако благодаря тому, что функционирование *сангквылтапа* в качестве шаманского инструмента сохранялось до недавнего времени, автору диссертации удалось записать мелодии, исполняемые во время сеанса в темном доме: информант К.П. Лончаков продемонстрировал именные мелодии духов, которые он исполнял будучи помощником шамана. Наигрыши, призывающие духов и символизирующие их «приход», сопровождают основные драматургические моменты обряда.

Другим средством «языка» духов является доска со стрелами *нял парт*, с помощью которой духи «извещают» о своем прибытии (скребут стрелами доску). В отличие от *сангквылтапа*, выполняющего функцию персонафицированного показа того или иного персонажа, доска со стрелами ассоциируется у участников действия с духами вообще и выступает в роли коммуникативного средства.

Вокальные формы интонирования также представлены в шаманском обряде. Песня-призывание духа, помимо общего для всех призывных песен термина *кастынг эрыг*, называется еще и *кай сов* ‘мелодия призыва’, пение шамана характеризуется выражением *няйт хум кайи* ‘шаман поет’ (в отличие от обычного *эрге* ‘поет’). Последний термин сопоставим с обозначением «пения» косача: «*ятри кайи*» ‘косач поет’. Использование особого слова для обозначения шаманского пения

говорит о сознательном противопоставлении экзальтированной манеры пения призывной песни исполнительским традициям других вокальных жанров. В то же время по музыкальной стилистике призывные песни, исполняемые в разных обрядах (медвежьих, шаманских и др.), демонстрируют близкое родство. По мнению автора диссертации, призывные песни составляют единый мелодический фонд и могут использоваться в любых ритуалах при внесении необходимых изменений в словесный текст.

Еще одна разновидность шаманского фольклора, выявленная диссертантом, – песня-проклятие *самханнэ эрыг*. По сути, этот жанр не является песней, хотя и обозначен как *эрыг*, – это заклинание. Шаман исполняет проклятие по просьбе всей общины. Имеющийся образец – проклятие женщине, осквернившей своим присутствием священное место; помощь в этом случае ожидается от бога Малой Оби – *Ай-Ас-отыра*. В музыкальном плане напев отличается узкообъемным ладом (м.3), одностроичной формой, отсутствием слоговых распевов. Образующийся здесь звукоряд (*e-fis-g*) считается одним из древнейших.

Музыкальные и звуковые средства, используемые в рамках шаманского сеанса, позволяют устроителям ритуалов достигать требуемого эффекта без активизации зрительного фактора, что объясняет отсутствие специального шаманского костюма, характерного для других этносов.

В разделе о жертвоприношении выявляется структура церемонии, роль в ней трех ритуальных специалистов – жреца, шамана и музыканта, а также существующие музыкальные жанры.

Музыкально-фольклорный пласт жертвоприношения содержит песенные молитвы, шаманское пение, инструментальные ритуальные наигрыши, а также исполняемые в зависимости от ситуации песни разных жанров, сказки, танцевальные наигрыши.

Нотных публикаций жертвенных молитв нет. Единственный имеющийся в нашем распоряжении образец – песня-заклинание, исполняемая во время жертвоприношения Сыну царя Сыгвы – обнаруживает значительное сходство с песней-проклятием *самханнэ эрыг*.

В рамках жертвенной церемонии фигурирует также шаманская песня *кай*. Она исполняется при гадании на топоре для того, чтобы выяснить, угодна ли жертва богу.

В числе других обрядов манси, имеющих музыкальное наполнение, – праздник, посвященный установлению рыболовного запора и вороний праздник.

В данном разделе приведены отсутствующие в литературе сведения о рыболовном празднике пельмских манси *яйт яны хотэл* 'запора [установления] большой день' (информант А.М. Конькова). Описание вороньего праздника – весеннего обряда, связанного с культом покровительницы деторождения, – выполнено на основе публикаций Н.И. Новиковой и полевых данных (информант А.С. Меров). Общим для этих обрядов является наличие обширной необязательной программы, в которую включались песни и инструментальные наигрыши. По-видимому, эта часть аналогична заключительной (нерегламентированной) части жертвенной церемонии. Музыкальный компонент праздника установления запора связан также с женским исполнением на варгане.

Таким образом, феномены интонационной культуры тесно переплетены с компонентами обрядовой практики манси, охватывающей все стороны жизни этноса, они маркируют важнейшие ритуальные события, значимые для всего социума.

В главе II «**Медвежий праздник: события, жанры, формы интонирования**» предметом рассмотрения является центральный феномен обрядовой практики, репрезентирующий не только ритуальную сферу, но и систему интонационной культуры манси.

Имеющиеся в этнографической литературе описания медвежьего праздника (Н.Л. Гондатти, А. Каннисто, В.Н. Чернецов), богаты деталями. Вместе с тем они не содержат сценарного «конспекта» обряда. Музыкальное наполнение этапов праздника не выявлялось никем из исследователей. Автор диссертации предпринимает попытку описания медвежьего праздника с точки зрения этномузыковедения на основе систематизации всех имеющихся описаний, а также собственных материалов, полученных в ходе полевых исследований.

Во вступительном разделе главы дана характеристика медвежьего праздника, перечислены его основные этапы, приведено мировоззренческое обоснование обряда.

В центральном разделе главы помещен сценарный конспект обряда, который представляет собой реконструированную последовательность основных блоков медвежьего праздника, отражающую все моменты, связанные с музыкально-фольклорным наполнением.

Традиционный сценарий медвежьего праздника подразумевает наличие двух содержательных планов, отличающихся по тематике, персонажам, жанровому преломлению, степени регламентированности, атрибутике. Первый связан с трансляцией корпуса важнейших текстов, отражающих поворотные моменты мифологической истории и представления этноса об окружающем мире. Это мифопоэтические песни о медведе, призывные песни духов-покровителей, песни-представления и танцы-представления духов. Второй план связан с десакрализацией первого – перемещением героев и событий сакрального верха в профанный низ, а также с обыденной жизнью людей – обитателей среднего мира, обрисованной зачастую в сатирическом тоне. Преподносится все это в форме диалогов, дополненных танцевальными номерами и инструментальными наигрышами. Постоянный диалог двух планов – сакрального и профанного – лежит в основе обрядовой драматургии. Аналогичный принцип выявлен у казымских хантов (О.В. Мазур).

Сценарий и драматургия медвежьего праздника, несмотря на большое разнообразие событий, действующих лиц, поворотов действия, представляют собой организованную систему. Упорядоченность ее достигается наличием устойчивой последовательности крупных обрядовых блоков, включающих обязательные и необязательные компоненты. Свободная комбинация этих компонентов, существующая в каждом локальном варианте обряда, позволяет создавать всякий раз новые, в какой-то мере импровизационные, и в то же время соответствующие канону версии праздника.

Созданию системы в немалой степени способствует также реализация нескольких фундаментальных оппозиций, таких как «сакральное-профанное», «свое-чужое», «мужское-женское», «верх-низ», при этом оппозиция «сакральное-профанное» имеет формообразующее значение: с ней связана определенная последовательность жанровых блоков и само их создание (например, священные песни *уй эрыг* – комедийные *тулыглан*).

Музыкальная составляющая медвежьего праздника активизируется в наиболее значимые его моменты: все события сакрального плана связаны либо с пением, либо с игрой на музыкальном инструменте. Феномены интонационной культуры, присутствующие в обряде, формирует многоуровневую жанровую систему, основные составляющие которой таковы:

звукорядами, являющимися следствием наложения звукорядов разных мелодических ячеек.

В призывных песнях составные лады не выявлены. Объем лада варьирует, однако более распространен квинтовый. Обнаружено существование двух типов напевов: 1) с преобладанием терцового сопряжения опорных тонов (особенно часто м.3 между 1-й и 3-й ступенями); 2) с неопорной 3-й ступенью (опоры: 1-я, 4-я, 5-я). Первый тип характерен для песен строфической формы, второй – для образцов, в которых присутствует тирадность на уровне малых ритмических единиц. По-видимому, призывные песни первого типа являются более поздними по времени возникновения.

В данном разделе, кроме того, высказаны некоторые предварительные наблюдения в сфере применения тембро-артикуляционных приемов в обрядовом пении. Выявлены различные виды фонаций (коррелированный ларингальный вибратор, иногда с одновременной суперсегментной назализацией; сильная фарингализация; однократная предельная глоттализация; тремолирующая глоттализация), однако пока нет оснований предполагать их жанрово-маркирующий характер, поскольку не исключено, что они связаны с эстетическим фактором и индивидуальностью исполнителя. В то же время применение таких приемов, как глассандо и вибрато, является жанроводифференцирующим признаком: в мифоэпических медвежьих песнях глассандо и вибрато крайне редки, а вот в призывных песнях оба приема, и в особенности вибрато, используются повсеместно.

Во втором разделе главы исследуется инструментальная музыка мансийских обрядов. Аналитическая часть предваряется характеристикой репертуара и исполнительской манеры трех музыкантов – К.П. Лончакова, Г.Н. Сайнахова, Н.В. Анямова, – наигрыши которых стали основным материалом исследования.

Временная организация наигрышей рассматривается с помощью методики, выработанной автором на основе идей Ю.Н. Плахова, Б.Б. Ефименковой и Е.В. Гиппиуса. Суть ее заключается в трехэтапной мелодической сегментации, критерием которой является ритмическая и интонационная повторность.

В результате анализа выявлено, что на первом уровне временной организации существует связь между тематическими подгруппами наигрышей и используемыми в них ритмоформулами. В обрядовых наигрышах мифологической тематики преобладают формулы с пунктирным ритмом, 3-х- и 5-тидольные, а также короткие

длительности на 1-й (сильной) доле и многократные повторения одного ритмического мотива. Наигрыши необязательной программы и необрядовые имеют специфические ритмоформулы: выявлен типизированный ритмический рисунок с долгой длительностью на первой доле в танцевальных мелодиях, а также в наигрышах, связанных с женским началом. По-видимому, ритмоформулы вместе с другими средствами музыкальной выразительности составляют суть символа, означающего тот или иной объект, изображаемый в наигрыше, и являются значимым фактором узнаваемости этого объекта.

На втором и третьем уровнях выявляются соответственно строки и тирады стабильного и нестабильного состава. Жанроводифференцирующих признаков на этих уровнях не установлено.

Специфика звукорядового уровня определялась путем анализа звукорядов и ладовой организации.

Все наигрыши имеют квартовый или квинтовый объем, что обусловлено применением соответствующих настроек в исполнительской практике. Большое распространение в качестве звукорядов имеют диатонические пентахорды и тетракорды (последние образуются из-за того, что музыкант не пользуется нижней струной) с высокой и низкой 3-й ступенью. В записанных нами наигрышах обнаружены следующие звукоряды (в скобках – неиспользуемые струны): *c-d-e-f-g*, *c-d-es-f-g*, *(c)-d-e-f-g*, *(c)-d-es-f-g* (распространенные); *(c)-d-es-e-g*, *c-d-es-(f)-g*, *c-(d)-es-e-g* (редкие).

Лады в наигрышах обычно двух- или трехопорные. Главные опоры расположены на крайних ступенях звукоряда: на 1-й, реже 5-й ступени в квинтовых ладах; на 4-й, реже 1-й – в квартовых. Квартовые лады и соответствующая настройка имеют, вероятно, более отдаленную историческую перспективу.

Строгой корреляции между типом лада и жанровой принадлежностью наигрыша нет, однако отмечается тенденция употребления квартовых ладов в мифологических мелодиях, связанных с мужским началом; квинтовые лады нередко встречаются в наигрышах, сопряженных с женскими образами, а также в медвежьих, эпических. Как показывает сравнение нескольких вариантов одного и того же наигрыша, объем лада и интервалы между тонами могут варьировать, в то время как стабильными являются соотношение опорных тонов и порядок следования типизированных интонационных ходов.

Фактура наигрышей принципиально монодийна, при этом во многих мелодиях используются созвучия (кварта; терция + секунда).

Эти созвучия в условиях однолинейности применяются как выразительно-фоническое средство (С.П.Галицкая) и как акустическая настройка, маркирующая звуковое пространство.

В **Заключении** кратко излагаются основные выводы диссертации, касающиеся контекстного, функционального и структурного аспектов исследуемого феномена. Подчеркивается, что в системе интонационной культуры обрядовая музыка является центральным элементом и играет роль репрезентанта; эта роль определяется как всеохватностью, способностью аккумулировать различные интонационные феномены, так и наличием развитой интраобрядовой системы жанров.

Кроме того, в **Заключении** определяются наиболее перспективные направления дальнейших научных поисков: исследования вариантов напевов и наигрышей, факультативных форм интонирования, тембро-артикуляционный анализ всего корпуса образцов, изучение проблемы жанровых дублей, установление закономерностей соотношения стиха и напева в мансийской песне, а также компаративные исследования фольклора манси и хантов в широком контексте финноугорских культур.

Основные результаты исследования отражены в следующих публикациях:

1. Солдатова Г.Е. Проблема жанра в инструментальных наигрышах манси // Музыкальные жанры: история и современность. Тез. докл. науч.-теор. конф. молодых музыковедов. – Горький, 1989. – С.127-128. (0,1 п.л.)
2. Soldatova G. Genre peculiarities of Mansi musical culture // Folk Music Today. Abstracts for International Conference. – Tallinn, 1989. – P.163-165. (0,15 п.л.)
3. Soldatova G. Mansien eli vogulien kansanmusiikki. [Мансийская (вогульская) народная музыка] // Kansanmusiikki. – 1990. – №3. – P.3-5. На фин. яз. (0,25 п.л.)
4. Soldatova G. Mansid. [Манси] // Teater. Muusika. Kino. – 1990. – №8. – S.37-39. На эст. яз. (0,25 п.л.)
5. Soldatova G., Mazur O. The North Ob-Ugrian Shamanism // Regional Aspects of Shamanism. Abstracts for the 1st International Conference on Shamanism. – Seoul, 1991. (0,1 п.л.)
6. Солдатова Г.Е., Мазур О.В. Музыкальный фольклор северных обских угров // Традиционная культура Сибири: Компьютерный журнал Новосибирской гос. консерватории им. М.И. Глинки. – 1992. – №1. – 9с. (0,4 п. л.)
7. Мазур О.В., Солдатова Г.Е. Музыкально-этнографические сведения о шаманстве северных обских угров // Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции. Тез. докл. междунар. науч. конф. – Якутск, 1992. – С.53-54. (0,1 п.л.)
8. Хантыйские и мансийские песни / Составление, предисловие, нотная расшифровка О.В. Мазур и Г.Е. Солдатовой. – Новосибирск, 1993. – 32с. (2 п.л.)
9. Мелодии сангквылтапа / Составление, предисловие, нотная расшифровка Г.Е. Солдатовой. – Новосибирск, 1993. – 31с. (1,3 п.л.)
10. Komarov Eu., Soldatova G. Two types of Mansi shamanism // Shamanism and Performing Arts. Papers and Abstracts for the 2nd International Conference of the ISSR. – Bdp., 1993. – P.107-108. (0,1 п.л.)
11. Soldatova G. The music of Mansi bear-feast // Folk belief today. Ed. by M. Koiva and K. Vassiljeva. – Tartu, 1995. – P.449-452. (0,15 п.л.)
12. Солдатова Г.Е. Музыкальные традиции верхнесосьвинских манси // Аборигены Сибири: Проблемы изучения исчезающих языков и культур. Тез. докл. междунар. науч. конф. – Новосибирск, 1995. – Т.1 (Филология). – С.375-378. (0,25 п.л.)
13. Мазур О.В., Солдатова Г.Е. Обские угры // Музыкальная культура Сибири. – Новосибирск, 1997. – Т.1. – Кн.1. – С.17-61. (2,75 п.л.)
14. Солдатова Г.Е. Музыкально-фольклорный ряд медвежьего праздника манси: события и жанровый состав // Сибирь в панораме тысячелетий. М-лы междунар. симпозиума. – Новосибирск: изд-во ИАЭТ СО РАН, 1998. – Т.2. – С.450-457. (0,5 п.л.)
- 15-36. Солдатова Г.Е. Кастынг эрыг. Мойт. Сангквылтап. Тулыглан. Уй эрыг. Эрыг и др. (всего 21 статья) // Энциклопедия уральских мифологий. Т.2: Мифология манси. – Новосибирск, 2000 (в печати). (1 п.л.)
37. Солдатова Г.Е. Необрядовая традиция в системе вокальных жанров мансийского фольклора // Гуманитарные науки в Сибири. – 2001. – №3 (в печати) (0,5 п.л.)

Солдатова

Подписано в печать 29.03.01. Формат 84х60х1/16
Бумага офсетная. Тираж 120 экз. Печ.л. 1,5. Заказ 201

Отпечатано в типографии
Новосибирского государственного технического университета
630092, г.Новосибирск, пр.К.Маркса, 20.