

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Г.Б. Сыченко

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

О жанре *сарын* в шаманском репертуаре Т.С. Бурнаковой

Аннотация: В статье анализируются композиционные и поэтические особенности шаманского песенного фольклора. В основе лежат полевые записи, осуществленные автором от одного из последних действующих ритуальных специалистов хакасов-сагайцев. В центре внимания автора – жанры шаманского фольклора, определенные исполнителем как *сарын* ‘песня’. Исследуется характер соотношения вербальной и музыкальной структур текстов, проводится сравнение шаманского песенного фольклора с собственно песенной традицией. Выявляются признаки разных жанров. Исследование выполнено в рамках комплексной методологии.

Composition and poetical features of shaman song folklore are examined in the article. It is based on field recordings made by the author from one of the last ritual specialists of the Khakases-Sagays. The author is focused on genres of shaman folklore which are defined by the performer as *saryn* ‘song’. The correlation of verbal and musical structures of the texts is examined; the comparison between shaman songs and lyric songs is made. The features of different genres are brought to light. The research is executed in the frame of complex methodology.

Ключевые слова: жанровый состав шаманского репертуара хакасов-сагайцев, комплексный филолого-музыковедческий подход.

Genres of shaman repertoire of the Khakases-Sagays, complex philological-musicological approach.

УДК: 781.61.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор фольклора народов Сибири. Тел. (383) 3301452. E-mail: sytchenko@mail.ru.

Образцы хакасско-сагайской шаманской традиции, исполненные Т.С. Бурнаковой, дают редкую возможность исследовать шаманский репертуар одного исполнителя с точки зрения жанровых особенностей. В 1998 году нам с филологом Л.К. Ачитаевой удалось поработать с исполнительницей, имевшей статус одного из последних экспертов шаманской традиции хакасов и, кроме того, действующим ритуальным специалистом¹. Были записаны шаманские нарративы с поющими вставками и без них (легенды, мифологические рассказы, былички), речевые заговоры, одно камлание и два лечебных песнопения². На примере репертуара Т.С. Бурнаковой отчетливо просматриваются поэтические и структурные особенности различных жанров шаманского фольклора. В данной статье мы

¹ С Тади Семеновной Бурнаковой работали разные исследователи, посвятившие ей отдельные публикации, см.: [Сыченко, 2009; Харитонова, 2005; Nyssen, 2010].

² Попутно были зафиксированы два варианта православной молитвы «Отче наш» и песнопение «Святой Боже» [Сыченко, 2009].

остановимся на рассмотрении тех образцов, которые исполнительницей были определены как *сарын* ‘песня’.

В момент нашего прихода к Т.С. Бурнаковой и знакомства с нею она сразу же провела обряд *ilig* ‘кропление’. При этом было исполнено небольшое **речевое заклинание**, представляющее собой обращение к горным духам с просьбой помочь приехавшим гостям (*ырахтын килген мыназы* ‘издалека приехавшая эта [женщина]’¹), все хорошенько разузнать и рассказать. Во время произнесения заклинания разбрызгивалась водка.

Дальнейшие расспросы касались *таг кизилер* ‘горных людей’ – основных персонажей пантеона Т.С. Бурнаковой. Исполняя мифологический рассказ о попавшем в горы человеке, ставшем впоследствии одним из горных людей, она спела две его *сарын*. В другом рассказе о том, как горные хозяева помогают лечить людей, исполнительницей была спета еще одна песня, по сути – небольшое **поющее заклинание**, направленное против алкоголизма, а также развернутое **лечебное песнопение**, полученное ею от матери хозяина горы. Оба текста также были определены как *сарын*. В конце нашей работы с исполнительницей она провела обряд **камлания**.

Таким образом, всего в нашем распоряжении имеются четыре **музыкально-поэтических** жанра шаманского фольклора (камлание, песнопение, заклинание и песни) и одно **речевое** заклинание. Следует отметить, что термином *сарын* были обозначены три из четырех музыкально-поэтических жанров – собственно песни, включенные в шаманский повествовательный фольклор, шаманское песнопение и поющее заклинание². Обряд камлания термином *сарын* определен не был.

Две **песни** включены в структуру продолжительных нарративов, в которых речь идет о горных духах, об обстоятельствах их жизни, встречах с ними, их деятельности. С жанровой точки зрения данные тексты можно определить как мифологические рассказы и былички³. По форме это характерные для хакасской культуры **нарративы с поющими вставками** или же просто прозаические тексты. Относительно повествований, включающих в свой состав поющие эпизоды – как правило, поэтические – нет однозначного мнения среди ученых-филологов. Одни считают их поздним явлением фольклора, другие, напротив, относят их к архаике [Кондратьева, 1975].

На наш взгляд, однозначно решить данный вопрос невозможно, и при его рассмотрении необходимо учитывать специфику каждой конкретной культуры. Из всех тюркоязычных народов Южной Сибири именно хакасы активно используют форму нарратива с поющими вставками, которая характерна для сказок и несказочной прозы (от архаических мифов до «современных» быличек-меморатов), некоторых видов эпоса (*кип чоох*), и даже для песенной лирической традиции, когда перед исполнением песни повествуется об обстоятельствах ее создания и исполнения – иногда кратко, а иногда весьма развернуто, так что песня превращается в «рассказ с песней». По всей видимости, для хакасской культуры в целом подобная форма исполнения является весьма органичной, прочно укорененной в сознании носителей традиции.

Обратимся к рассмотрению наших сагайских образцов. Первый из них представляет собой смешанный жанр былички-фабулата и мифологического рассказа. В нем повествуется о том, как становятся горными людьми, а также описываются их привычки и внешний вид. В начале повествования была исполнена песня, названная *Таг кизинің сарыны* ‘Горного человека песня’. Затем последовал рассказ

¹ Расшифровка вербальных текстов и перевод на русский язык были выполнены филологом Л.К. Ачитаевой.

² О типологии жанров шаманского фольклора см.: [Сыченко, 2006].

³ Данные образцы войдут в корпус тома «Мифы, легенды и предания хакасов» серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока».

о том, как мужчина по фамилии Челтыгмашев из Таштыпа выпил вина, прилег отдохнуть возле горы и уснул, после чего был «взят» в гору женщиной – хозяйкой горы. Он тоже стал горным человеком *таг кизи*, а затем и хозяином горы *таг ээзи*, поменяв при этом имя на Чибекчин¹. После изложения всех этих подробностей была исполнена вторая принадлежащая ему песня. Из рассказа явствовало, что все эти подробности Т.С. Бурнаковой изложил сам герой повествования, с которым она находится в постоянном контакте. Возможно, что он является одним из ее духов-помощников.

Две *сарын*, принадлежащие Чибекчину, исполнены от первого лица. Обе они включают по 16 строк, исполнены на один и тот же напев строфической структуры и близкий к типовым сагайским напевам, но не совпадающий ни с одним из них². Тем не менее, по содержанию песни довольно сильно различаются между собой. Первая (Нотный пример 1), вероятно, повествует о нынешнем состоянии «горного человека», который близок к природе: питается природными дарами, ночует на земле³, однако помнит о своем «человеческом» происхождении, в частности, помнит имена родителей⁴:

Аҕас чистегі түзінде
Анда хонып чөрчөмін.
Аҕас чистегі мин дее чіп,
Анда-й азыран чөрчөмін.
Аҕас түзінде хон чөрчем
Өлең оттыг чирлерде.
Өлең оттыг пу чирлер
Найла чымчах пу полчаң.
Тастыг... Торбастыг чирде хон
чөрзем –
Найла чымчах пу полчаң.
Тастыг чирде хонмазам –
Найла хатыг пу полчаң.
Икі чүс иліг частыгбын.
Күбен Арыг миң ичем.
Мин Турчаның оолгыбын,
Мин Турчаның оолгыбын.

Под кустом малины
Там ночуя, я ходил.
Ягоды малины я ел,
Там я питался, ходил.
Под кустом ночевал,
На земле с травой ковылем.
С травой ковылем эти земли
Очень мягкими будут.
С камнями⁵... На земле с мшистыми
камнями когда ночую –
Очень мягкими будут.
На земле с камнями когда не ночую –
Очень жесткими будут.
Мне двести пятьдесят лет.
Күбен Арыг – моя мать.
Я Турчи сын,
Я Турчи сын.

¹ Сопровождение смены статуса сменой имени встречается в шаманских текстах чалканцев [Сыченко, 2004].

² О типовых напевах тейских сагайцев, к которым принадлежит Т.С. Бурнакова, см.: [Сыченко, Пинжина, 2008].

³ По нашему мнению, в данном образе просматриваются зооморфные медвежьи черты.

⁴ Т.С. Бурнакова сообщила нам, что отец Чибекчина, вероятно, был шаманом. Его имя, судя по полученной информации и тексту песни, было Турча Челтыгмашев. Это говорит о тесной связи таких фигур как шаман и «горный человек» в хакасской культуре и диффузном переплетении шаманистских и иных верований. Имя матери Күбен Арыг свидетельствует о мифологическом характере данного персонажа. Возможно, это и есть хозяйка горы, забравшая к себе своего сына.

⁵ Тексты приводятся так, как они были исполнены, в том числе с характерными для устного стиля исполнения «ошибками», «оговорками» и т. д. Некоторые просодические элементы – вставные звуки, слоги выделены курсивом, переводы немного отредактированы в сторону более буквального следования хакасскому тексту.

Нотный пример 1¹

«Человеческие» мотивы еще больше усилены во второй *сарын*, в которой вспоминается оставленная горным человеком земная жизнь. И по форме (две пары парных четырехстрочных строф: **А А₁ В В₁** с разнообразными и довольно изощренными способами аллитерации и характерной системой параллелизма), и по содержанию она представляется типичным хакасским *тахнахом* (ниже приводится первая пара строф):

Алты *ла* хырлығ мылтығым,
Арғамда чөріп чызыбазын.

Алында чөрген хыстарым,

Миниңге соомда ойлас... ойлас халзыннар!

Читі *ле* хырлығ мылтығым,
Иңнімде чөріп татыбазын.

Чиитте чөрген хыстарым,

Миниңге соомда чүгүрүс халзын!

С шестью *да* нарезками мое ружье,
На моей спине находясь, пусть не гни-

ет.
Девушки, с которыми я в молодости

гулял,

После меня резвятся... пусть резвятся!

С семьей *да* нарезками мое ружье,
На моем плече находясь, пусть не

ржавеет.
Девушки, с которыми я в молодости

гулял,

После меня пусть бегают!

Строфическая структура в значительно меньшей степени выдержана в первой *сарын*. Здесь она проявлена в основном на уровне напева. Вербальный же текст представляет собой достаточно свободное в структурном отношении чередование отдельных высказываний, характеризующих современное состояние персонаж (первые три строфы) и его прошлое (четвертая строфа, как будто не связанная напрямую с предшествующими).

Первые три строфы также различаются между собой по структуре, хотя они объединены в смысловом отношении. Первая и третья строфы состоят из двух

¹ Нотные расшифровки выполнены автором статьи; нотный набор Е.Л. Тирон. В подтекстовке отражаются происходящие в пении характерные изменения поэтического текста. В полном виде нотные расшифровки будут опубликованы в томах «Мифы, легенды, предания хакасов» и «Обрядовая поэзия хакасов».

дистиший каждая¹. Вторая же имеет особую структуру. Первая строка напоминает первое дистишие; вторая и третья строки, в свою очередь, являются вариантами друг друга; вместе с четвертой строкой они апеллируют к следующей за ними третьей строфе; первые строки дистиший третьей строфы также основаны на элементах уже прозвучавших строк. Таким образом, все строфы оказываются тесно связанными между собой, причем вторая строфа песни занимает как бы промежуточное положение между предшествующей ей первой и последующей третьей строфами:

№ строфы	1	2	3	4
строение строф	A	AB	B	C
строковая структура	a b a ₁ b ₁	ab ₂ c c ¹ d	c ₁ b ₃ d c ₂ b ₄ d ₁	e f g g

Подобное строение текста, в котором можно усмотреть не характерный для песенной традиции хакасов целной принцип организации, говорит о его принадлежности к непесенной жанровой системе. Об этом же свидетельствует еще одна особенность, которую можно обнаружить в данном тексте – трехчастное строение (A B C), на которое накладывается строфическая структура напева.

Третья *сарын* и песнопение, полученное Т. Бурнаковой от матери хозяина горы, включены в структуру другого нарратива – рассказа о лечебных обрядах. С жанровой точки зрения эти тексты мы относим к ритуальной сфере, поскольку их основная функция – лечебно-обрядовая. *Сарын* по сути представляет собой небольшое поющее заклинание, направленное против злоупотребления алкоголем (Нотный пример 2).

Нотный пример 2

1. А _ ра[а] іс _ пе, И _ я _ ша!

2. Ип _ чі - н сох _ па, И _ я _ ша!

3. А _ ра[а] іс _ пе, Ни _ ка - л _ ла - й!

4. Ип _ чі - ц сух _ па, Ни _ ка - л _ ла - й!

¹ Дистишная организация свойственна и некоторым песенным текстам, однако в целом для них характерна более сложная структура с «наращиванием» парности и параллелизма; дистишная организация, по-видимому, вполне правомерно может рассматриваться как наиболее ранняя, первичная поэтическая структура, на основе которой происходит дальнейшее развитие песенно-строфических форм.

Вербальный текст состоит из однотипных строк, содержащих императивный запрет и оканчивающихся именем заклинаемой персоны, типа: «Не делай то-то, имярек!», вследствие чего строфичность песенного вида в вербальном тексте отсутствует полностью. Вместе с тем, если принять во внимание вариативность строк, то строение текста позволяет вновь увидеть в нем признаки других, более сложных форм:

A/B' AB CD C₁B₁B.

Так, первые две и остальные строки различаются адресатом: в первом случае Яша (обозначены буквой со штрихом), во втором Николай. Обращают на себя внимание следующие особенности: группировка строк попарно (то есть тенденция к дистихности), вариантная повторность, а также концентричность. Сочетание в одном – даже довольно простом – тексте признаков нескольких форм является характерной чертой структуры обрядовых, в особенности шаманских вербальных текстов.

Песнопение матери хозяина горы, названное *Тағ ээзінің ичезі сарыны* 'Горного хозяина матери песня', довольно продолжительно по объему (оно включает 77 строк). Однако многие строки текста повторяются (от 2-х до 4-х раз подряд, некоторые – на протяжении всего текста). При снятии повторов одной и той же строки, следующих подряд, продолжительность текста сокращается более чем вдвое (36 строк); при сокращении всех повторов остается 29 строк, две из которых можно рассматривать как варианты: строка 24 – вариант строки 22 (23, 25), строка 49 (50) – вариант строки 27 (29, 40, 41, 46). Для сравнения сопоставим фрагмент реального текста и текста без повторов (начало песнопения, строки 1-21):

Реальный текст	Перевод	Текст без повторов
Тоғыс Марха, Тоғыс Марха, Тоғыс Марха, Тоғыс Марха!	Девять Пуговиц, Девять Пуговиц, Девять Пуговиц, Девять Пуговиц!	Тоғыс Марха, Тоғыс Марха,
Иліг сұрместіг хызымох пар, Иліг сұрместіг кызымох пар. речевая строка	С пятьюдесятью косичками дочь есть, С пятьюдесятью косичками дочь есть.	Иліг сұрместіг хызымох пар,
Тоғыс иліг, Тоғыс иліг, Тағ кізінің оолғы-й, оолғы!	Девять с пятьюдесятью, Девять с пятьюдесятью, Горного человека сын, сын!	Тоғыс иліг, Тоғыс иліг, Тағ кізінің оолғы-й, оолғы!
Тоғыс иліг, Тоғыс иліг, Тағ кізінің оолғы-й, оолғы!	Девять с пятьюдесятью, Девять с пятьюдесятью, Горного человека сын, сын!	
Иліг хурлуғ оолғымох пар, Иліг хурлуғ оолғымох пар, Иліг хурлуғ оолғымох пар. речевая строка	С пятьюдесятью поясами сын есть, С пятьюдесятью поясами сын есть, С пятьюдесятью поясами сын есть.	Иліг хурлуғ оолғымох пар,
Тоғыс, Тоғыс Хара Тұлғұ, Тағ кізінің оолғы-й, оолғы!	Девять, Девять Черных Лисиц, Горного человека сын, сын!	Тоғыс, Тоғыс Хара Тұлғұ, Тағ кізінің оолғы-й, оолғы!

Тоғыс, Тоғыс Хара	Девять, Девять Черных Лисиц,
Тұлғұ,	
Тағ кізінің оолғы-й,	Горного человека сын, сын!
оолғы!	
Иліг хурлуғ оолғымох	С пятьюдесятью поясами сын
пар,	есть,
Иліг хурлуғ оолғымох	С пятьюдесятью поясами сын
пар,	есть,
Иліг хурлуғ оолғымох	С пятьюдесятью поясами сын
пар,	есть,
Иліг хурлуғ оолғымох	С пятьюдесятью поясами сын
пар.	есть.

В приведенном примере после снятия повторов остается всего 7 неповторяющихся строк, описывающих дочь и сына хозяина горы. В полном же тексте количество неповторяющихся строк – 27, что почти в три раза меньше реально исполненного количества строк. Это свидетельствует о большой роли принципа **повторности**, характерного для данного песнопения, которое, безусловно, относится к сфере ритуальных текстов. Повторность характерна для заклинания от алкоголизма, проанализированного выше, и – в меньшей степени – для первой из сарын.

По содержанию песнопение представляет собой реестр патронажных сил шаманки, а также реестр болезней, излечению которых данные силы способствуют. Духи-помощники последовательно перечисляются в первых двух разделах текста: в первом даются имена главных помощников (см. пример выше), во втором – второстепенных. В третьем разделе перечисляются болезни и конкретные «ответственные» за их излечение духи или лекарственные средства. Разделы текста выделяются только лишь на семантическом уровне, структурно же граница между ними отсутствует.

Музыкальная структура текста вновь основана на строфической форме (Нотный пример 3):

Нотный пример 3

The musical score consists of four staves, each with a key signature of one flat and a common time signature. The first staff is marked with a tempo of ♩ = 91 and contains the lyrics 'То _ ғыс Мар _ ха, То _ ғыс Мар _ ха!'. The second staff also has a tempo of ♩ = 91 and the same lyrics. The third staff is marked with a tempo of ♩ = 101 and contains the lyrics 'И _ ліг сұр _ мес _ ті[ғ] қы _ зы _ мох пар,'. The fourth staff also has a tempo of ♩ = 101 and the same lyrics. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as measure numbers 6,7 and 5,9.

Всего в данном тексте 19 мелостроф, 16 из которых состоят из четырех строк (со структурой **a b c b₁**), две – из трех строк (**a b b₁**) и одна – из пяти (**a b c b₁ b₁**). Хотя отклонения от строфической структуры немногочисленны, их присутствие дает основание предполагать, что строфичность здесь не является строго обязательной, как в песенных текстах.

Обратимся к соотношению вербальной и музыкальной композиции текста и рассмотрим вербальное «наполнение» мелостроф. Основная – четырехстрочная – мелострофа, как уже отмечалось, имеет структуру **a b c b₁**, то есть в ней сочетаются принцип **парности** (строки **b b₁**) и принцип **контрастности** (строки **a c**)¹. В большинстве случаев вербальный текст, однако, состоит всего из двух строк. Преобладает вербальная строфа строения **AABV** (11 случаев: I, VIII-X, XII, XIII, XV–XIX строфы; см. Нотный пример 3). Следующая по частоте идет строфа **ABAB** с повторением дистихия (3 случая: II, IV и VII строфы). По одному разу встретились строфы с точным или варьированным повтором строки **AAAA** (V строфа) и **AA₁A** (VI строфа). Трех- и пятистрочная строфы также основаны либо на одной, либо на двух вербальных строках: **AAA** (III строфа), **AAB** (XIV строфа), **AAAAB** (XI строфа).

Таким образом, в данном тексте наблюдается несовпадение двух композиционных структур, вербальной и музыкальной. Если первая основана на композиционном принципе **однострочности** и **дистихности** (простейших поэтических формах), то вторая – на довольно-таки развитом принципе **строфичности**. При этом они взаимно дополняют друг друга. Подобное явление может свидетельствовать, с одной стороны, об исторической неоднородности текста, наложении друг на друга двух структур, более ранних одно-, двустишной и развитой строфической, которая заполняется при помощи повторения строк текста. С другой стороны, использование двух несовпадающих композиционных структур могло быть преднамеренным, создающим благоприятные условия для реализации принципа повторности строк и, следовательно, усиления суггестивных свойств текста.

Рассмотрение нескольких шаманских *сарын*, записанных от сагайской шаманки Т.С. Бурнаковой, показало, что они различаются как по содержанию, поэтике, так и по композиционной организации, что, по-видимому, определяется их жанровой спецификой (см. Сравнительную таблицу).

Сравнительная таблица композиционной организации шаманских *сарын* из репертуара Т.С. Бурнаковой

Произведение и его жанровое определение	Жанровая сфера	Вербальная композиционная форма (ВКФ)	Музыкальная композиционная форма (МКФ)	Соотношение ВКФ и МКФ
<i>Сарын 1</i>	Нарративная	Свободная / строфическая; двух-трехчастность	Строфическая (2-строчная)	неполное тождество
<i>Сарын 2</i>	Нарративная	Строфическая (форма тахпах)	Строфическая (2-строчная)	тождество
<i>Сарын 3 (заклинание)</i>	Нарративная / ритуальная	Однострочная / дистихная; концентричность	Строфическая (2-строчная с отклонениями)	не-тождество
<i>Сарын 4 (песнопение)</i>	Нарративная / ритуальная	Однострочная / дистихная; трехчастность	Строфическая (4-строчная с отклонениями)	не-тождество

¹ Можно было бы считать эти строки вариантами, поскольку их начала идентичны, однако окончания абсолютно разные в ладово-интонационном отношении (соотношение конечных тонов IV-1-2-1). Такой вид мелострофы встречается далеко не во всех песенных традициях сибирских тюрков. У хакасов в песнях преобладает двустрочная мелострофа типа **a b a₁ b₁** [Сыченко, Пинжина, 2008].

Общей чертой является неполное совпадение вербальной и музыкальной композиционных структур и при этом – их **комплементарность** (исключение составляет вторая *сарын*, организованная как *тахтах*). На уровне вербальной организации преобладает одностроочная и простейшая дистишная организация, на уровне же музыкальной организации основными композиционными единицами являются разного вида строфы (2-4-строчные).

Строфичность может просто накладываться на нестрофическую вербальную структуру текста (*сарын 1 и 3*), а может «заполняться» при помощи повтора вербальной строки. Последнее является характерной чертой **ритуальных поющих** текстов. Наибольшее расхождение, следовательно, наиболее сложная организация наблюдается в ритуальных *сарын*.

В рассмотренных текстах семантико-структурный параллелизм не является первостепенным признаком, за исключением *сарын 2*. Как уже отмечалось, эта *сарын* по смыслу ближе всего к «человеческой» сфере, а с точки зрения поэтики и композиционной структуры она является типичным *тахтахом*. Все остальные произведения в той или иной степени удалены от сферы «человеческого» в сторону «мира невидимых». В соответствии с этим уменьшаются и признаки песенности в текстах: скоординированные вербальная и мелодическая строфичность, структурно-семантический параллелизм, лексико-фонетическое варьирование строф.

Литература

Кондратьева С.Н. К исторической типологии эпических напевов // Типология народного эпоса / Отв. ред. В.М. Гацак. М., 1975. С. 152–162.

Сыченко Г.Б. Поэтика и структура чалканского шаманского текста // Чалканский сборник / Отв. ред. Н.Н. Широкова. Новосибирск, 2004. С. 73–101.

Сыченко Г.Б. К проблеме жанровой типологии шаманского фольклора // Вестн. Томск. гос. ун-та. Бюллетень оперативной научной информации «Сибирское музыкознание: актуальные аспекты исследования» / Отв. ред. Б.А. Шиндин. 2006. № 100. Декабрь. С. 6–23.

Сыченко Г.Б. Молитва «Отче наш» в исполнении сагайской шаманки (к проблеме «двоеверия» коренных народов Сибири) // Народная культура Сибири: Материалы XVIII семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 2009. С. 72–78.

Сыченко Г.Б., Пинжина О.С. Метод построения диаграмм движения для изучения звуковысотности в типовых напевах // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. М., 2008. С. 123–130.

Харитонова В.И. Виртуальный бубен бабушки Тади (реликты традиционного шаманизма сагайцев на рубеже тысячелетий) // В поисках себя: Народы Севера и Сибири в постсоветских трансформациях / Отв. ред. Е.А. Пивнева, Д.А. Функ. М., 2005. С. 176–196.

Nyssen L. How to classify the recalled siit lament from musical and extra-musical points of view // Чатхан: история и современность. Материалы IV Международного симпозиума 1–4 июля 2010 г. С. 14–20.