

## Путешествие через звук: пространственные ориентиры человека Арктики с точки зрения музыкального фольклора нганасан<sup>1</sup>

### 1. Введение

#### 1.1. Введение в проблему

В конце XX — начале XXI в. появилось большое количество научных работ, посвященных исследованию культурных (этнографических) ландшафтов коренных народов мира [Buggey 2004; Krupnik, Mason, Horton 2004]. Это не только этнологические исследования верований и обрядовых комплексов, связанных с осмыслением окружающей географической среды: примером такого исследования является интереснейший сборник статей «Реки и народы Сибири» [РНС 2007]. Особо интересны для нашей темы оригинальные исследования, затрагивающие саму суть проблемы: каким образом в культуре отражаются мыслительные процессы человека, упорядочивающего окружающий мир и определяющего в нем свое место с помощью культурных концептов. Здесь в первую очередь необходимо назвать работы лингвиста К. Бассо «Язык и культура западных апачи» [Basso 1990], культурного антрополога Т. Ингольда «Восприятие окружения» [Ingold 2000], культуролога Н. М. Терехихина «Метафизика Севера» [Терехихин 2004] и других исследователей.

Отражение основных мировоззренческих концепций в фольклоре коренных народов стало предметом изучения в работах К. Лукин «Пространства жизни и былого: Остров Колгуев в повседневной жизни, воспоминаниях и повествованиях ненцев» [Lukin 2011], К. Янг «Миры сказаний и ситуация повествования: Феноменология нарратива» [Young 1987].

Созданная в 2014 г. Лаборатория комплексных геокультурных исследований Арктики одной из своих задач определяет изучение **онтологических моделей воображения Арктики**: «Арктические сообщества (...) обладают — на бессознательном или сознательном уровне — оригинальными онтологическими моделями воображения, в рамках которых формируются представления об арктических пейзажах, развиваются самобытные мифологии (...), происходит становление дифференцированных арктических идентичностей на основе глубинных географических образов-архетипов» [Замятин 2015: 5]. Методологическая позиция Д. Н. Замятина оказалась очень близка автору данной статьи. Нам кажется, что этномузыковедение также может внести свой вклад в исследование этих проблем, изучая имеющиеся музыкально-фольклорные тексты как своего рода «картину мира» конкретного народа и выявляя скрытые в них коды культурного пространства.

#### 1.2. Материал исследования

Материалом для написания данной статьи послужил музыкальный фольклор одного из малочисленных народов Арктики — нганасан. Опираясь на известные опубликованные материалы и данные собственных полевых исследований 1989—2014 гг., мы рассматриваем характерные стилевые черты шаманского обряда и эпоса, обнаруживаем типологическое различие этих жанровых традиций музыкального фольклора, приходим к выводам, связанным с выявлением различных мировоззренческих схем, воплощенных в данных жанрах.

В центре внимания находится музыкально-фольклорное наследие Тубяку Дюходовича Костёркина (1921—1989, поселок Усть-Авам) — известного сказителя и знаменитого шамана. Автору статьи удалось работать как лично с Тубяку Костёркиным (в музыкально-этнографической экспедиции 1989 г.), так и с коллекциями музыкального фольклора, записанными от него. Стараниями многочисленных исследователей репертуар Т. Д. Костёркина оказался достаточно полно зафиксированным, описанным и частично опубликованным. Запись репертуара Тубяку в 1980-е гг. осуществляли этнографы, фольклористы, лингвисты и музыковеды Г. Н. Грачёва, Г. Г. Григорьева, О. Э. Добжанская, Т. Оямаа, Н. А. Плужников, Е. А. Хелимский, Ю. И. Шейкин. Тексты шаманских обрядов Тубяку Костёркина были опубликованы Н. Т. Костёркиной и Е. А. Хелимским [Костёркина, Хелимский 1994], вышли в посмертном

---

<sup>1</sup> Данная статья подготовлена в рамках проекта Российского научного фонда «Создание Лаборатории комплексных геокультурных исследований Арктики» (№ 14-38-00031).

сборнике Ю. Б. Симченко [Симченко 1996], несколько эпических сказаний опубликовано В. Ю. Гусевым в сети Интернет [КНФТ 2005], песенные жанры представлены в сборниках «Песни нганасан» [ПН 1995].

### 1.3. Нганасаны и их образ жизни

Нганасаны живут на полуострове Таймыр, территория которого находится в природной зоне тундры, за полярным кругом. По данным Всероссийской переписи населения 2010 г., нганасан насчитывается 862 человека. Жизненный уклад и культура нганасан — в прошлом охотников на дикого северного оленя — обусловлены природными особенностями Заполярья (зима продолжительностью девять месяцев с буранами и сильными морозами, короткое жаркое лето; полярная ночь и полярный день; олень как основной источник пищи). Язык нганасан относится к самодийской группе уральской языковой семьи (помимо нганасанского, в эту группу входят ненецкий, энецкий и селькупский языки). Согласно исследованиям Л. П. Хлобыстина и Ю. Б. Симченко, нганасаны являются наследниками культуры древних охотников на дикого оленя, пришедших на север Азии с юго-востока в V—IV тысячелетиях до н. э. [Симченко 1976; Хлобыстин 1998]. По мнению этнографов Б. О. Долгих, Ю. Б. Симченко, фольклориста К. И. Лабанаускаса, в формировании нганасанского этноса приняли участие группы тунгусов и древние самодийцы, пришедшие на Таймыр с юго-запада в конце I тысячелетия н. э. [Долгих 1952; Симченко 1982; Лабанаускас 2004]. Архаический жизненный уклад кочевых охотников на дикого северного оленя, сформировавшийся в экстремальных условиях Арктики, на длительное время законсервировал в культуре нганасан древнейшие традиции [Грачёва 1983].

До конца XX в. в нематериальной культуре нганасан центральное место занимали два музыкально-фольклорных явления — эпические сказания и шаманские обряды. Центральное значение этих феноменов было связано с особенностями функционирования бесписьменной культуры народа. При отсутствии письменности значение эпоса, концентрирующего сакрально-мифологическое и историко-культурное наследие народа, трудно переоценить. Шаманский обряд — средоточие духовной жизни, средство гармонизации взаимоотношений человеческого и сакрального мира, он играет важнейшую роль мировоззренческого и психологического регулятора социума. В связи с вышеназванным центральным положением этих жанровых сфер в культуре нганасан они заслуживают самого пристального изучения.

Рассмотрим последовательно эти явления.

## 2. Музыкальный стиль шаманского обряда нганасан

Нганасанский шаманизм привлекал внимание путешественников и ученых начиная с XVIII в. Сложилось так, что одним из наиболее исследованных этнографами стало шаманство рода западных (авамских) нганасан *Нгамтусуо* ‘Щедрых’ (русская фамилия этого рода — Костёркины). О шаманских верованиях, ритуалах, атрибутике Дюходие Нгамтусуо, его детей Демнине, Тубяку, Нобобтие, внуке Дюлсымяку имеются содержательные публикации этнографов А. А. Попова [Попов 1936, 1984], Г. Н. Грачевой [Грачёва 1981], Ю. Б. Симченко [Симченко 1996], Ж.-Л. Ламбера [Ламбер 1994], Н. В. Плужникова [Плужников 2000]; тексты шаманских обрядов Тубяку опубликованы Н. Т. Костёркиной и Е. А. Хелимским [Костёркина, Хелимский 1994], Ю. Б. Симченко [Симченко 1996]; музыкальную составляющую шаманских обрядов исследовала О. Э. Добжанская [Добжанская 2002]. Существуют кинофильмы и видеозаписи шаманских ритуалов (Л. Мери, А. Линтроп, Н. Федоров и др.). Опираясь на многочисленные исследовательские материалы, документирующие шаманскую традицию рода Нгамтусуо, и произведя сравнение музыкальной структуры шаманских обрядов Тубяку, Демнине и Дюлсымяку Костёркиных, мы выявили типологические особенности музыкальной структуры шаманского обряда нганасан, которые подробно были описаны нами в специальном исследовании [Добжанская 2002]. При этом характеристика элементов музыкального языка происходила не только с учетом их функциональности и семантики в обряде, но также с учетом «обратной связи», а именно: с пониманием обстоятельства, что обрядовая функция шаманского ритуала обуславливает определенную структуру выразительных средств.

Приступим к анализу музыкально-выразительных средств в шаманском обряде.

### 2.1. Многоголосная фактура

Фактура является важным отличительным признаком музыкально-фольклорных жанров: повествовательные и песенные жанры поются сольно без сопровождения какого-либо музыкального инструмента, и только в шаманском обряде пение многоголосно. Правилom является то, что в традиционной культуре нганасан обрядовый и необрядовый фольклор противопоставлены по типу исполнения. Обряд выполня-

ется коллективно (в камлании наряду с шаманом присутствуют помощники-подпеватели, а в круговом танце пляшут все жители чумов), и многоголосие как следствие коллективного исполнения маркирует обрядовые жанры.

В камлании господствует респонсорное пение: после каждой мелодической строки, спетой шаманом, следует ее повторение в партии помощников. Использование респонсорной техники композиции в шаманских ритуалах можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, этим способом достигается непрерывность звучания песни (которая, согласно верованиям нганасан, помогает шаману взлететь и нест его в мир духов). Во-вторых, респонсорный ответ помощников дает шаману время, необходимое для импровизации новой текстовой строки.

Респонсорий организует ансамблевое пение в форму сольного запева шамана с припевом (ответом) помощников, повторяющих прозвучавшую в партии шамана строку. Припев, исполняемый одним или несколькими помощниками, к которым часто присоединяются другие участники обряда, зачастую представляет собой разноголосие, где участники совместного пения слабо координируют темп, ритм и высоту воспроизведения повторяемой вслед за шаманом мелодии. Иногда это разноголосие и вовсе превращается в неструктурированное звуковое «облако» со спонтанными «выбросами» отдельных голосов и отрезков мелодии. Нотные образцы такого пения в большом количестве приведены в исследовании [Добжанская 2002: 96—181].

Респонсорное строение типично для обрядового исполнения нганасанских шаманских песнопений *ндэз балы*. В целом, респонсорная техника пения в шаманском обряде распространена среди народов Севера и типична для этого региона. Подобное многоголосие описано этнографами и музыковедами в культуре самодийских народов, эвенков, долган [Стешенко-Куфтина 1930; Мазин 1984; Добжанская 2008a].

Респонсорное гетерофонное пение как неотъемлемая характеристика музыкального языка шаманского обряда является следствием коллективности выполнения шаманского обряда; характер данного многоголосия регламентирован мировоззренческой ролью музыки в ритуале. О важной роли коллективного многоголосия в шаманском ритуале писала Г. Н. Грачёва: «“Весь народ (*танса*) пел песни *дямада*<sup>2</sup> шамана”, “чем больше людей, тем легче идти” (выражения Тубяку Костёркина — *примеч. О. Д.*). Люди как бы выносят своими голосами-песнями самого шамана со всеми его духами-дямадами (...) в пространство *нго*<sup>3</sup>, 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*» [Грачёва 1983: 140].

**Сигнальное интонирование** — важнейший компонент звуковой ткани шаманского обряда. Звукоподражания голосам зооморфных духов-помощников, которые звучат из уст шамана в разных эпизодах ритуала, — свидетельство того, что эти духи находятся рядом и участвуют в камлании, своей силой поддерживают шамана. Шаман мастерски подражает голосам духов — животных (оленей, медведей) и птиц (гусей, лебедей, гагары, орлов и т. д.). В этом смысле звуковой ландшафт нганасанского шаманского обряда близок шаманизму многих народов Сибири, например, обских народов, у которых известен тип камлания «в темном чуме» [Шатилов 1976: 159—160], а также ненцев, эвенков и др. [Хомич 1981; Мазин 1984].

Кроме звукоподражаний голосам духов-помощников, в шаманском обряде звучат сигналы для управления стадом оленей. Шаман представляется пастухом, управляющим стадом духов так же, как в обычной жизни оленевод управляет своим стадом оленей. Необходимым стилевым признаком начальной песни нганасанского обряда, которую начинают петь шаманские помощники, являются пастушеские сигналы — слоги *хой-хой*, *хоу-хоу*<sup>4</sup>, звучащие одновременно с песней (эти сигналы могут выкрикивать любые люди, присутствующие на обряде, а не только помощники-подпеватели шамана). В камлании Тубяку Костёркина 1989 г. начальная песня [Добжанская 2002: 94—95] сопровождается громкими пастушескими возгласами, которые хорошо слышны в аудиозаписи ритуала [ПМ 1989]. Как пояснил информант Дюлсымяку Костёркин, звучащие в начале ритуала пастушеские сигналы должны разбудить шаманских духов, которые спят, зарывшись в снег, как олени [ПМ 1990].

Сигнальное интонирование в шаманском обряде выполняет важную ритуальную функцию, передавая голоса духов-помощников шамана и тем самым сигнализируя об их появлении (вспомним, что никаких иных, кроме звуковых, манифестаций духов-помощников не существует). Оно является необходимым компонентом для проведения ритуала.

<sup>2</sup> *Дямада* — духи-помощники шамана [Kortt, Simchenko 1985: 87].

<sup>3</sup> *Нгуо* — бог, олицетворение неба [Kortt, Simchenko 1985: 178; Костёркина, Момде, Жданова 2001: 138].

## 2.2. Типы интонирования

Необходимо указать, что термин «тип интонирования» употребляется нами в соответствии с предложенной Ю. И. Шейкиным концепцией «интонационной культуры этноса» и подразумевает «пространство интонационно-акустических событий, в которых актуализирован процесс социального обнаружения музыки» [Шейкин, Цеханский, Мазепус 1986: 243]. Это широкое определение позволяет этномузыковедам включать в круг рассматриваемых явлений не только феномены, связанные с пением или музицированием на инструментах (что типично для традиционного музыкознания), но и более широкий круг звуковых явлений, что является важным для изучения интонационно-акустической культуры аборигенных народов Сибири.

В музыкальном фольклоре нганасан существует пять основных типов интонирования: вокальный (связанный с песенной традицией), речевой, промежуточный (вокально-речевой, связанный с эпическим и сказочным нарративом), инструментальный и сигнальный. И если в светской культуре сформирована оппозиция типов интонирования (вокально-речевые типы интонирования противопоставлены инструментальному и сигнальному типам и не встречаются совместно в одном и том же жанре), то в шаманстве наблюдается другая картина. В шаманстве все основные типы интонирования существуют одновременно, накладываясь друг на друга: здесь пение под аккомпанемент обрядового инструмента (бубна и др.), перемежающееся с речитативными эпизодами и прозаическими диалогами, сосуществует с развитой системой звукоподражательных сигналов, представляющих зооморфных духов-помощников.

## 2.3. Музыкальная композиция

Сюжет шаманского камлания, воплощающий путешествие шамана в сверхъестественные миры и общение с божествами, строится по единым принципам, описанным Е. С. Новик как сюжетные блоки «Начало противодействия», «Посредничество», «Ликвидация недостачи» [Новик 1984]. Сюжетная завершенность и симметрия структуры обрядов были обнаружены нами при анализе нганасанского обряда Тубяку, Демнине и Дюлсымяку Костёркиных [Добжанская 2002: 15—17, 27—28, 39—40].

Отдельные сюжетные блоки воплощаются в крупных музыкальных формах непрерывного строения. Мелодической основой музыкальных разделов являются мелодии шаманских духов — своего рода **лейтмотивы**, закрепленные за определенными персонажами шаманского сюжета. Мелодии шаманских духов являются единственным мелодическим материалом обряда (в этом заключается их отличие от оперных лейтмотивов, которые соседствуют в музыкальной ткани произведения с другим музыкальным материалом). Мелодия шаманского духа многократно повторяется в партиях шамана и помощников, варьируется, видоизменяется, однако используется все время до тех пор, пока воплощенный с помощью данной мелодии шаманский дух фигурирует как действующее лицо обряда.

Наличие у каждого шаманского духа или божества персональной мелодии, маркирующей его речь, вытекает из мировоззрения самодийских народов: песенная речь на определенную мелодию, подчеркнутую сигнальным интонированием, является единственным способом демонстрации явившегося в обряде духовного существа. Причем к одному и тому же шаманскому духу может относиться и несколько мелодий (это отмечено в нганасанских шаманских ритуалах — например, две мелодии духа-помощника Хотарыэ, четыре мелодии духа Хоситала).

Наличие у каждого духа-помощника собственной мелодии характерно не только для самодийских народов, подобное явление описано Т. Д. Булгаковой в шаманстве нанайцев [Булгакова 1985]. По-видимому, это свойство является универсальным и может быть определено как типологический признак музыкальной организации шаманского обряда у различных народов, причем не только в Сибири.

Крупные музыкальные эпизоды шаманского ритуала являются **полимелодическими**: они строятся на основе нескольких мелодий, без перерыва следующих друг за другом (таковы, например, начальные разделы камланий и монологи шамана). Последовательность мелодий в этих эпизодах зависит от порядка появления духов-помощников, протяженность разделов определяется длительностью обрядовой ситуации.

Музыкальная драматургия, скрепляющая образовавшиеся в шаманском обряде крупные музыкальные формы (полимелодические эпизоды), основана на чередовании динамических волн — закономерного повышения и спада эмоционального напряжения. Каждая «динамическая волна» состоит из двух этапов:

1) постепенного роста эмоционального напряжения, сопровождающегося постепенным ускорением темпа, повышением тональности пения, усилением динамики и напряженности интонирования (при повторении одной мелодии духа-помощника);

2) эмоционального спада (отдыха, разрядки), достигаемого с помощью а) торможения развития за счет приема контрастного сопоставления — введения новой песни духа, б) нарочитой «остановки» движения (резкое изменение темпа, динамики, темброво-регистровой окраски пения).

Данные музыкально-драматургические приемы настолько часто встречаются в шаманской музыке нганасан (как в протяженных отрывках шаманских песнопений, так и в коротких мелодиях), что должны быть указаны как характерные.

#### 2.4. Метрическая организация шаманских мелодий

Долгое время в филологической литературе бытовало мнение, что по отношению к самодийской поэзии нельзя говорить о метре, поэтических стопах, рифме [Hajdu 1963]. Развивая начатое Ю. Янхуненом изучение глубинных форм языка [Janhunen 1986], Е. А. Хелимский выявил регулярные модели силлабического стихосложения, лежащие в основе архаичных и новых фольклорных произведений. На многочисленных примерах он убедительно обосновал наличие метрической оппозиции восьми- / шестисложника, соответствующей оппозиции сакрального / мирского, в традиционном ненецком и нганасанском стихосложении. «Метрическая схема с изосиллабическими строками, содержащими по восемь вокалических мор (слогов) каждая, при ударности нечетных слогов и с цезурой после четвертой моры, является нормативной для шаманских песнопений. Данная схема противопоставляет их не только обыденной речи, лишенной метрической организации, но и поэзии иных жанров (эпические, лирические, личные, иносказательные песни), где господствует шестисложник (шестиморные строки)» [Костёркина, Хелимский 1994: 25].

Проанализировав тексты шаманских ритуалов Тубяку Костёркина, мы выявили разделы с различными типами метрики:

- 1) изосиллабическая восьмисложная метрика (как правило, это насыщенный ритуальными словесными формулами сакральный традиционный текст при общении шамана с божествами);
- 2) гетеросиллабическая стиховая организация (менее ритуализованный текст при коммуникации шамана с присутствующими участниками обряда).

Использование восьмисложной стиховой организации в шаманских текстах является обязательным не только для поэзии самодийских народов (в частности, нганасан). Финский музыковед Т. Лейсиё пишет об обязательности данной метрической модели для шаманских песен прибалтийско-финских и сибирских народов и в качестве одного из примеров указывает так называемый «метр Калевала», который встречается у финнов и эстонцев в текстах, связанных с мифологией и шаманскими знаниями [Leisiö 2001: 90]. Т. Лейсиё анализирует использование восьмиморной метрической строки в ритуальных песнях народов различных языковых групп: финнов, обских угров, самодийцев, северных тюрков (якутов), тунгусских племен (эвенков) — и находит в них восьмисложную метрическую основу.

#### 2.5. Ритмика шаманских песен

Ритмика шаманских песен характеризуется наличием трех типов ритмической организации:

- 1) музыкальная ритмика, определяемая метрической структурой текста (уникальна для шаманского обряда);
- 2) ритмика, отражающая силлабическое строение текста (характерна для повествовательных жанров, встречается и в шаманских мелодиях);
- 3) ритмика, отражающая собственно музыкальные закономерности строения мелодии при ведущей роли распевов (типична для песенной традиции, редка среди шаманских напевов).

Первый из указанных типов ритмики — метрический — является отличительным для мелодики шаманского обряда. Это мелодии силлабического строения (слог — нота), в которых ритм строго соответствует метрике стиха. Они построены по инвариантной ритмоформуле, отражающей стиховую метрическую схему четырехстопной трохеической строки с цезурой после первых двух стоп. Необходимо уточнить, что столь строгое следование определенной ритмической модели встречается только в мелодиях центрального эпизода шаманского камлания.

Изоритмическая организация мелодий предопределена изосиллабизмом текста в напевах духов-помощников; в мелодиях практически отсутствуют внутрислоговые распевы (т. е. мелодический фактор находится, по сравнению с текстовым, на втором плане). Возможно, данная форма четкого произнесения музыкального текста обусловлена магической заклинательной функцией обрядового раздела.

#### 2.6. Звуковысотная организация

Для анализа звуковысотного состава шаманской мелодики самодийцев удобно применить типологию раннефольклорного интонирования Э. Е. Алексеева. Напомним, что музыковед определил три основных

мелодических типа, характерных для ранних стадий фольклора, или фольклорной архаики: контрастно-регистровый, глиссандирующий и высотно-неустойчивый [Алексеев 1986].

Наиболее часто среди шаманских мелодий встречаются двух-трехзвучные узкообъемные образования, лежащие в рамках одного темброрегистра (секунды-терции, реже — кварты) и легко соотносимые с типом высотно-неустойчивой мелодики. Таковы напевы Хоситала и Хотарыэ из шаманского обряда Тубяку Костёркина [Добжанская 2002: 114—134], данный тип мелодики характерен для шаманских напевов и у других самодийских народов. В этих узкообъемных мелодиях высота тонов имеет «зонную» природу и плавно эволюционирует при повторах (что зачастую приводит к общему изменению тональности пения).

В чистом виде контрастно-регистровая мелодика, основанная на сопоставлении поляризующихся темброрегистров, представлена начальными песнями обрядов Тубяку и Демниме [Добжанская 2002: 94, 144—148]. Данный принцип сопоставления темброрегистров часто является формообразующим для мелодической структуры, маркирует начальные разделы мелодических строк. Введение контрастно-регистровой мелодики, возможно, является реакцией на пастушеские сигналы-возгласы, звучащие в начале ритуала. Таким образом, вокальная мелодика отражает сигнальный тип интонирования, характерный для шаманского обряда.

Необходимо сделать оговорку, что вышеописанные раннефольклорные мелодические типы применяются не только в шаманских мелодиях, но и характерны для всех вокальных жанров фольклора нганасан.

## 2.7. Тембровая организация

Тембровая организация шаманских напевов имеет специфику, связанную с использованием маркированных тембров: это звукоподражания голосам зооморфных духов-помощников и «звуковая маска» голоса шамана. Специфические тембры — «рычащая» окраска голоса (сильное сжатие полости глотки при пении, например, родного брата Тубяку Демниме), «тембровые кластеры» — служат для маскировки голоса шамана и вызваны ритуальной функцией шаманских напевов [Добжанская 2002: 36].

## 2.8. Как ритуальная функция определяет музыкальный стиль обряда

Анализ музыкального стиля нганасанского шаманского обряда показал **наличие устойчивых признаков, характеризующих языковую систему обрядовой музыки**: это соединение в музыкальной ткани обряда всех известных в музыкальном фольклоре нганасан типов интонирования при опоре на ансамблевое пение респонсорного типа в сопровождении инструментов, наличие крупных композиционных разделов с последовательно сменяющимися друг друга мелодиями, постепенное повышение тональности пения, восьмисложная метрика стиха и ее отражение в инвариантных ритмических формулах напевов, преобладание сигнального типа интонирования в мелодиях, тембровая специфика пения как «маскирование» естественного голоса (они наглядно показаны в итоговой таблице в конце данной статьи). Показательно, что **все основные стилевые характеристики шаманского пения являются не имманентно музыкальными, их появление детерминировано ритуальной функцией музыки**.

В связи с этим можно сделать вывод, что музыкальный язык шаманского обряда, сформированный в непосредственной связи с ритуальной практикой, имеет жесткую ритуальную предназначенность. Семiotические фигуры обрядового музыкального языка строго соответствуют ритуальным функциям, вследствие чего этот язык является табуированным и вне обряда никогда не используется.

## 2.9. Музыка шаманского обряда как вертикальная «Мировая ось»

Зададим вопрос: какую семантическую роль выполняет рассмотренная нами на примере шаманского обряда нганасан строгая система музыкально-выразительных средств? Своеобразная, уникальная для шаманских обрядов система музыкально-выразительных средств (или система музыкального языка) формирует особое звуковое пространство: создается своего рода «звуковое облако», состоящее из многоголосого пения, звуков бубна, возгласов и звукоподражаний. Это пространственное расширение музыки, а также мировоззренческое представление о шаманской песне как о «воспаряющей», «поднимающей шамана» позволяет говорить о феномене вертикального освоения духовной реальности, воплощенном средствами музыки. Действительно, музыкальный язык подчинен этому феномену: его средства направлены на то, чтобы имитировать, показать полет шамана (постоянное повышение тональности во время пения может нами восприниматься как свидетельство этого постепенного подъема в пространстве). Таким образом, средствами музыки достигается особый эффект: мелодия песни фактурно уплотняет

ется, усиливается множеством голосов, тонально повышается и... несет шамана в иную реальность. Напрашивается вывод о том, что шаманскую музыку, обладающую духовной силой и являющуюся средством соединения реального и сверхъестественного миров, можно осмыслить как звуковой аналог Мирового дерева. Мировоззренческий концепт Мирового дерева — вертикали, соединяющей Землю (Средний мир) с Верхним и Нижним мирами, — является тем главным содержательным сообщением, которое закодировано в звучаниях шаманского обряда.

Рассмотрим теперь музыкально-сюжетную специфику эпических жанров и попытаемся выявить мировоззренческие концепции, зашифрованные в звучании эпических сказаний.

### 3. Нганасанский эпос

Эпический нарратив включает две разновидности, маркированные национальными названиями: *ситабы* ‘сказка’ и *дюрымы* ‘быль, рассказ’. Эта оппозиция национальных терминов отражает специфику содержания ситабы (эпических сказаний, апеллирующих к сакральному прошлому этноса) и дюрымы (историко-мифологических преданий, события которых находятся в пределах исторической памяти народа). Она типична для самодийских народов и сопоставима с разделением песенного эпоса тундровых ненцев на *сюдбабц* (богатырские песни) и *ярабц* (песни-плачи о злоключениях героя), *сюдобичу* и *дёречу* у энцев. Однако, в отличие от ненецкого фольклора, в котором сюдбабц и ярабц имеют песенную природу, в фольклоре нганасан эти жанры разведены по типу интонирования, более того, композицию ситабы определяет чередование речевых (прозаических) и песенных (поэтических) эпизодов: «Тексты ситабы имеют смешанную песенно-прозаическую форму (пение чередуется с речью), дюрымы только повествовательны (...). По образному выражению исполнителей: дюрымы *хүотэ мыгэдиты* — ‘все время ходят пешком’, а ситабы, бывает, *инсюзүтү* — ‘садится в упряжку’. Т. е. переход к напевной части ассоциируется с ездой на оленях» [Костёркина 2002: 499]. Данное высказывание обнаруживает присущую нганасанскому мышлению имманентную связь между движением и звучанием, которая проявляется в повседневной жизни («громкое пение» при езде на упряжке, в дороге), ритуале (оформленное звучанием экстатическое шаманское путешествие), исполнении эпических сказаний (где пение связано с пространственным перемещением героя — ездой на оленях, полете по небу) [Добжанская 2008а: 88—89].

#### 3.1. Музыкальный стиль эпических жанров

Сказания исполняются сольно, без сопровождения инструмента. Выдающийся нганасанский сказитель Тубяку Костёркин дал образное определение способу исполнения эпоса: «Каждый ситабы идет своей дорогой» (т. е. поется на свою мелодию) [ПМ 1986]. Это значит, что за сказанием закрепляется особый напев, который служит мелодическим «маркером» данного сюжета и неотступно сохраняется при трансляции сказания разными исполнителями. Таким образом, эпические сказания мононапевны, и каталог эпических сюжетов составляет музыкальную энциклопедию эпических напевов [Добжанская, Григоровских 1994: 50]. Мелодика ситабы речитативна, ритмическая организация мелодий отражает силлабическое строение текста. Импровизационная манера повествования ситабы создает условия для появления свободных по длине мелодических строк, нередко объединяющих две-три текстовые. Сказания ситабы интонируются в вокально-речевой манере, гибко сочетающей пение и речь (вокальная мелодия переходит в речитативное или чисто речевое произнесение текста, и наоборот). Переход вокального интонирования в речевое и обратно наблюдается и в других вокальных жанрах нганасанского фольклора (например, в иносказательных и личных песнях), где в певческое интонирование могут свободно включаться речевые комментарии исполнителя.

Ситабы и дюрымы — развернутые повествования, рассказ одного сюжета обычно продолжался несколько вечеров подряд. Исполнение ситабы приурочивалось ранее ко времени полярной ночи, когда хозяйственная жизнь затихала, и живущие в стойбище люди проводили целые дни в слушании сказок. Сказитель должен был обладать прекрасной эпической памятью, незаурядными актерскими способностями, эмоциональностью, выразительной мимикой и жестикуляцией. Рассказ ситабы сопровождался обычно пантомимой сказителя, изображающего действия персонажей. Заинтересованные слушатели живо откликнулись на события рассказа; среди аудитории находился кто-нибудь, кто задавал вопросы, перебивал рассказчика комментариями, выражал свое удивление происходящим. Без такого партнера сказание, представляющее род диалога со слушателями, не могло состояться [Ојатаа 1989: 123]. Особенностью исполнения эпических сказаний является наличие помощника *туоптусу* (или *туоптугусу*), эмоционально реагирующего на содержание повествования. Название и функция сближают роли туоптусу в шаманском камлании и в ситабы, что замечает Г. Н. Грачёва: «⟨...⟩ желательно, чтобы слушате-

ли (эпического сказания — *примеч. О. Д.*) постоянно поддакивали, голосом реагировали на острые сюжетные моменты и т. д., (...) делали как бы в сокращенном виде то, что делает шаманский туоптугуси» [Грачёва 1984: 92].

Как пример эпического сказания рассмотрим текст эпоса «Сеу Мелянгана», исполненный Тубяку Костёркиным. Запись сказания «Сеу Мелянгана» осуществила его дочь — фольклорист Надежда Тубяковна Костёркина. Текст сказания «Сеу Мелянгана» был глоссирован и опубликован в сети Интернет усилиями лингвиста В. Ю. Гусева [КНФТ 2005] (наряду с другими повествовательными текстами нганасан).

### 3.2. Ситабы «Сеу Мелянгана»

Ситабы «Сеу Мелянгана» [«Мигающий глаз»] — один из любимых эпических сюжетов Тубяку Костёркина — был записан в нескольких вариантах (другое распространенное название этого эпического сюжета — «Сюназы Нанику» [«Младший из рода Сюназыэ»]). Опубликованный В. Ю. Гусевым текст сказания насчитывает 1537 строк. Фольклористы отмечают, что сюжеты многих нганасанских сказаний заимствованы от ненцев [Костёркина 2002: 502—503], и данное ситабы тому яркий пример. Ненецкое происхождение сюжета проявляется уже в названии, составленном из ненецких слов (напомним, что 'глаз' по-ненецки — *сэв*, в то время как по-нганасански — *сеймы*). Проблема ненецких заимствований в нганасанском фольклоре является в настоящее время дискутируемой, исследователи Б. О. Долгих, Н. Т. Костёркина, Ю. Янхунен считают наличие общих эпических сюжетов у нганасан, ненцев, энцев следствием тесных культурных контактов и этнической истории [Долгих 1976: 17; Янхунен 1992; Костёркина 2002: 502—503]. Тесные культурные контакты ненцев и нганасан подтверждаются и данными музыковедения: в нганасанской среде распространены не только ненецкие эпические сюжеты, но и ненецкие эпические напевы.

Сюжет сказания «Сеу Мелянгана» повествует о героическом сватовстве Сюназы Нанику (по существу, это сватовство является похищением невесты) и богатырских битвах между родами Сюназы и Нгуирыэ. Н. Т. Костёркина относит данный эпический сюжет к **классу героических ситабы**, в которых «главными темами (...) являются героическое сватовство (добывание жены), состязание героев в силе, кровная месть» [Костёркина 2002: 504]. Фольклорист указывает, что выведенная ею классификация ситабы на 1) героические, 2) мифологические и сказочные, 3) дюрумы с напевом согласуется с национальными названиями этих жанров: «Разделение жанра ситабы в моей классификации основано на делении самими нганасанами (и исполнителями, и знатоками) ситабы на *ситабы* "дёмтатуи" *нишмэны ичуо*" (ситабы о воюющих) и *бэла* "тэтуо" *дюрумы*" (имеющие песню вести)» [Костёркина 2002: 505].

Эпический напев «Сеу Мелянгана» демонстрирует принадлежность к ненецким мелодиям. По ряду особенностей данный напев заметно противопоставляется нганасанским эпическим песням, которые могут быть охарактеризованы с помощью следующих выразительных средств: раннефольклорной мелодикой (узкообъемной либо скачкообразной) [Алексеев 1986], преимущественно стиховой (одноточной) формой мелодической организации, вокально-речевым типом интонирования, импровизационной манерой исполнения. В напеве «Сеу Мелянгана», во-первых, необходимо обратить внимание на широкий октавный диапазон напева и его звукоряд (заметим, что широкий диапазон и распевность не свойственны нганасанским эпическим мелодиям). Во-вторых, структура напева основана на устойчивых мелодико-ритмических формулах, которые не исчерпываются локальными инициально-финальными попевокками, отмечающими начало / конец песенной строки. В-третьих, определенная строфическая форма напева (АВ) с противопоставлением тональных центров, расположенных на расстоянии малой терции, дает ощущение тонально определенной мелодической организации. Все отмеченные нами средства музыкального языка свидетельствуют о ненецком происхождении напева.

Сюжет «Сеу Мелянгана» посвящен, как уже говорилось, теме героического сватовства и силовой борьбы между представителями разных родов. Для знакомства с эпическим сюжетом кратко перескажем фабулу сказания. Герой Сюназы Нанику характеризуется как богатырь несравненной силы и мощи: «два его плеча как толстые бревна, в две сажени», «две его мышцы, идущие напрямик от двух широких плеч, толщиной с шею семилетнего оленя-рогача». Он ведет себя дерзко и вызывающе, силой похищая девушку из рода Нгуирыэ по имени Нгабтю Баса Ны 'Женщина с металлическими украшениями в волосах', которая «освещает землю своей красотой на длину аргишного<sup>4</sup> перегона». Братья похищенной девушки, которые носят имена Сеу Мелянгана (сын Нгуирыэ), Нгиэде Базатуо (сын Дюсириэ), Иниаку Саму 'Старушечья шапка' (сын Хуаа Ченда), повинуются Сюназы Нанику и соглашаются быть его ра-

<sup>4</sup> *Аргиш* — санный поезд, вереница связанных между собой саней, которая использовалась нганасанами для перекочевки с места на место.



ботниками — пастухами в стаде. Работая пастухами, они терпят голод и лишения, однако выполняют все поручения хозяина. В конце концов, отработав положенное время, в качестве вознаграждения они получают жен из рода Сюназыэ и упряжки оленей и возвращаются восвояси. Кроме этого, Сеу Мелянгана взамен своего испорченного оружия получит от старшего брата Сюназыэ по имени Денгини Сунды витой лук — драгоценное родовое оружие.

Сказание «Сеу Мелянгана» благодаря большому объему и детально разработанному сюжету является энциклопедией образов героев нганасанского эпоса. Художественные приемы характеристики героев, использующиеся в сказании, были описаны нами в специальной статье [Добжанская 2008б: 48—50].

Значение эпического жанра ситабы для бесписьменного народа заполярной тундры трудно переоценить. Мы солидарны с мнением Надежды Тубяковны Костёркиной, считавшей ситабы центром культуры и своего рода энциклопедией исторических и географических знаний, общественных отношений, этических и эстетических ориентиров нганасан.

### 3.3. «Горизонтальное» развертывание музыки эпоса

Для темы статьи важно акцентировать следующее положение: длительное сюжетное развертывание эпоса, детальное раскрытие образов главных героев, драматичные перипетии борьбы богатырей выражены в музыке ситабы при помощи довольно однопланового музыкального воплощения — мы наблюдаем бесконечное повторение и варьирование одного и того же одноголосного напева сказителя. Можно провести аналогию с безлесным тундровым пейзажем, скучным и однообразным для несведущего человека. Однако для охотника или оленевода этот пейзаж является «говорящим», поскольку богат деталями и наполнен информацией. Так же нганасанский эпический сюжет, скупое воплощенное музыкальными средствами, для жителей тундры интересен и совершенен.

Разворачивающийся во времени горизонтальный мир нганасанского ситабы, музыкально-стилистическим воплощением которого является одноголосный вокальный напев без сопровождения инструмента, можно сравнить с линейным нганасанским орнаментом (наиболее распространенным видом орнаментации одежды), в рисунке которого бесчисленное количество раз повторяется один и тот же мотив. Подобная линейному орнаменту горизонтальная линия эпического напева достаточно определенно воплощена музыкальными средствами — неторопливым мелодическим развертыванием в естественном для голоса сказителя регистре, повторяющимися попевками, речевыми вставками, поясняющими отдельные эпизоды сказания. Лишенная резких перепадов и контрастного развития линия напева соответствует представлению о горизонтально ориентированной плоскости тундры — месте жизни эпических героев Среднего мира. По-видимому, выявленный нами с помощью музыкально-выразительных средств мировоззренческий концепт эпического сказительства — ориентация на горизонтальную плоскость земли — связан с особенностями этнического осмысления истории и мифологии.

## 4. Выводы

Для подведения итогов нашего рассуждения хочется наглядно продемонстрировать противоположность музыкального языка и структуры музыкально-выразительных средств в шаманском обряде и эпических жанрах нганасан в нижеследующей таблице (см. Табл. 1).

Таблица 1

Сравнение музыкально-языковых средств шаманской и эпической музыки нганасан

	музыкально-выразительные средства шаманского обряда	музыкально-выразительные средства эпических напевов
типы интонирования	соединение пяти типов интонирования: вокального, речевого, вокально-речевого, инструментального, сигнального	чередование трех типов интонирования, связанных с пением и напевным произнесением текста: вокального, речевого, вокально-речевого
фактура пения	ансамблевое пение респонсорного типа в сопровождении инструмента (бубна или заменяющих его инструментов)	сольное одноголосное пение без сопровождения инструмента
музыкальная композиция	музыкальная композиция представляет крупное полимелодическое образование (в котором мелодии являются звуковыми воплощениями шаманских духов)	музыкальная композиция представляет варьирование одной-единственной мелодии (музыкального маркера эпического текста)

тональная организация	постепенное повышение тональности мелодий, связанное с повышением эмоционального тонуса шамана при проведении ритуала, является правилом звуковысотной организации	повышения тональности нет
метр стиха	восьмисложный стих	шестисложный стих
ритм мелодики	инвариантная ритмическая формула, лежащая в основе всех мелодий центрального раздела шаманского обряда и отражающая метрику стиховой строки	ритмика, отражающая силлабическое строение текста
звуковысотная организация	вокальная мелодика отражает сигнальный тип интонирования	вокальная мелодика разных типов
тембры	тембровая специфика шаманских песен создает образ «обрядовой маски», уподобляющей поющего шамана животному-тотему или шаманскому духу-помощнику	нет тембровой индивидуализации, используются естественные для певческого тембра сказителя регистры
	представление о сакральном путешествии (шаманский полет)	представление о путешествии по реальной географии тундры
	перемещение по вертикали (мировая ось)	перемещение по горизонтали

Мы считаем, что закрепленная в шаманском обряде и эпосе оппозиция музыкально-выразительных средств является выражением духовно-практического освоения мира, с одной стороны, через ритуальные (шаманские) религиозные верования и процедуры, с другой стороны, через историко-мифологические представления. Осознание различия в пространственных перемещениях шамана (который может путешествовать в миры богов и духов, расположенные по отношению к миру людей как сверху, так и снизу) и эпического героя (который движется в географии реального исторического мира и сакрального мира предков) приводит к формированию особых музыкальных стилей, через которые воплощается это перемещение. В этом смысле музыка нганасан является кодом для воплощения оппозиции пространственных координат — вертикали и горизонтали. Возможно, это понимание музыкальных кодов является ключом к объяснению возникновения и существования оппозиции музыкальных стилей в обрядовом (шаманском) и необрядовом (светском) фольклоре нганасан.

## Литература

- Алексеев 1986 — Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986. {*Alekseev E. E. Rannefol'klornoe intonirovanie: Zvukovysotnyj aspekt. M., 1986.*}
- Булгакова 1985 — Булгакова Т. Д. Эпили — шаманский жанр музыкального нанайского фольклора // *Artes populares / Ed. Voigt V. Vol. 14. Budapest, 1985. P. 59—90.* {*Bulgakova T. D. Epili — shamanskij zhanr muzykal'nogo nanajnskogo fol'klora // Artes populares / Ed. Voigt V. Vol. 14. Budapest, 1985. P. 59—90.*}
- Грачёва 1981 — Грачёва Г. Н. Шаманы у нганасан // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981. С. 69—89. {*Grachova G. N. Shamany u nganasan // Problemy istorii obshchestvennogo soznaniya aborigenov Sibiri. L., 1981. P. 69—89.*}
- Грачёва 1983 — Грачёва Г. Н. Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX—XX века). Л., 1983. {*Grachova G. N. Traditsionnoe mirovozzrenie ohotnikov Tajmyra (na materialah nganasan XIX—XX veka). L., 1983.*}
- Грачёва 1984 — Грачёва Г. Н. К этнокультурным связям нганасан // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л., 1984. С. 84—98. {*Grachova G. N. K etnokul'turnym sv'az'am nganasan // Etnokul'turnye kontakty narodov Sibiri. L., 1984. P. 84—98.*}
- Добжанская 2002 — Добжанская О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: Опыт этномузыковедческого исследования. СПб., 2002. {*Dobzhanskaja O. E. Pesn'a Hotare. Shamanskij obr'ad nganasan: Opyt etnomuzykovedcheskogo issledovaniya. SPb., 2002.*}
- Добжанская 2008а — Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск, 2008. {*Dobzhanskaja O. E. Shamanskaja muzyka samodijskih narodov Krasnojarskogo kraja. Noril'sk, 2008.*}
- Добжанская 2008б — Добжанская О. Э. Музыкально-поэтическая характеристика героя в нганасанском эпическом сказании «Сеу Мелянгана» // Традиционная культура (научный альманах). 2008, 4. С. 44—50. {*Dobzhan-*

skaja O. E. Muzykal'no-poeticheskaja harakteristika geroja v nganasanskom epicheskom skazanii "Seu Mel'angana" // Traditsionnaja kul'tura (nauchnyj al'manah). 2008, 4. P. 44—50.}

Добжанская, Григоровских 1994 — *Добжанская О. Э., Григоровских С. В.* Музыкальные портреты эпических сказаний нганасан (опыт сравнения мелодических вариантов) // Устный эпос: Проблемы истории, теории и сказительства. Якутск, 1994. С. 50—52. {*Dobzhanskaja O. E., Grigorovskih S. V.* Muzykal'nye portrety epicheskikh skazaniy nganasan (opyt sravnenija melodicheskikh variantov) // Ustnyj epos: Problemy istorii, teorii i skazitel'stva. Jakutsk, 1994. P. 50—52.}

Долгих 1952 — *Долгих Б. О.* Происхождение нганасанов // Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Т. 18. Л., 1952. С. 5—87. {*Dolghij B. O.* Proishozhdenie nganasanov // Trudy Instituta etnografii im. N. N. Mikluho-Maklaja. Vol. 18. L., 1952. P. 5—87.}

Долгих 1976 — *Долгих Б. О.* Мифологические сказки и исторические предания нганасан. М., 1976. {*Dolghij B. O.* Mifologicheskie skazki i istoricheskie predanija nganasan. M., 1976.}

Замятин 2015 — *Замятин Д. Н.* Арктические геокультуры: Экзистенция сопостранственности // Лаборатория комплексных геокультурных исследований Арктики: Дорожный проект / Сост. *Добжанская О. Э.* Якутск, 2015. С. 5—6. {*Zam'atin D. N.* Arkticheskie geokul'tury: Ekzistentsija soprostranstvennosti // Laboratorija kompleksnyh geokul'turnyh issledovanij Arktiki: Dorozhnyj proekt / Sost. *Dobzhanskaja O. E.* Jakutsk, 2015. P. 5—6.}

КНФТ 2005 — Корпус нганасанских фольклорных текстов // <http://www.iling-ran.ru/gusev/Ngasan/texts/index.php>, 2005. {Корпус нганасанских фольклорных текстов // <http://www.iling-ran.ru/gusev/Ngasan/texts/index.php>, 2005.}

Костёркина 2002 — *Костёркина Н. Т.* Нганасанский повествовательный фольклор // Языки мира. Типология. Уралистика. Памяти Т. Ждановой: Статьи и воспоминания / Сост. *Плунгян В. А., Урманчиева А. Ю.* М., 2002. С. 498—511. {*Kost'orkina N. T.* Nganasanskij povestvovatel'nyj fol'klor // Jazyki mira. Tipologija. Uralistika. Pam'ati T. Zhdanovoj: Stat'i i vospominanija / Sost. *Plung'an V. A., Urmanchieva A. Ju.* M., 2002. P. 498—511.}

Костёркина, Момде, Жданова 2001 — *Костёркина Н. Т., Момде А. Ч., Жданова Т. Ю.* Словарь нганасанско-русский и русско-нганасанский. СПб., 2001. {*Kost'orkina N. T., Momde A. Ch., Zhdanova T. Ju.* Slovar' nganasansko-russkij i russko-nganasanskij. SPb., 2001.}

Костёркина, Хелимский 1994 — *Костёркина Н. Т., Хелимский Е. А.* Малые камлания большого шамана: Первое камлание. Второе камлание // Таймырский этнолингвистический сборник. Вып. 1. М., 1994. С. 17—107. {*Kost'orkina N. T., Helimskij E. A.* Malye kamlanija bol'shogo shamana: Pervoe kamlanie. Vtoroe kamlanie // Tajmyrskij etnolingvisticheskij sbornik. Vol. 1. M., 1994. P. 17—107.}

Лабанаускас 2004 — *Лабанаускас К. И.* Происхождение нганасанского народа. СПб., 2004. {*Labanauskas K. I.* Proishozhdenie nganasanskogo naroda. SPb., 2004.}

Ламбер 1994 — *Ламбер Ж.-Л.* Дочь солнца для нганасанского шамана // Таймырский этнолингвистический сборник. Вып. 1. М., 1994. С. 172—189. {*Lamber Zh.-L.* Doch' solntsa dl'a nganasanskogo shamana // Tajmyrskij etnolingvisticheskij sbornik. Vol. 1. M., 1994. P. 172—189.}

Мазин 1984 — *Мазин А. И.* Традиционные верования и обряды эвенков-орочонов (конец XIX — начало XX века) / Отв. ред. *Деревянко А. П.* Новосибирск, 1984. {*Mazin A. I.* Traditsionnye verovanija i obr'ady evenkov-orochonov (konets XIX — nachalo XX veka) / Ed. *Derev'anko A. P.* Novosibirsk, 1984.}

Новик 1984 — *Новик Е. С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. М., 1984. {*Novik E. S.* Obr'ad i fol'klor v sibirskom shamanizme: Opyt sopostavlenija struktur. M., 1984.}

Плужников 2000 — *Плужников Н. В.* Живой и вечный источник Тубяку // Северные просторы. 2000, 2—3. С. 36—41. {*Pluzhnikov N. V.* Zhivoj i vechnyj istochnik Tub'aku // Severnyje prostory. 2000. 2—3. P. 36—41.}

ПМ 1986 — Полевые материалы *Шейкина Ю. И.* (апрель 1986 г., Новосибирск): Нганасаны. Стационарная работа с фольклорным исполнителем Нгамтусуо-Костёркиным Т. Д. из пос. Усть-Авам (Таймыр). Материалы: дневник, реестр, звукозаписи. {*Polevye materialy Shejkina Ju. I.* (aprel' 1986 g., Novosibirsk): Nganasany. Statsionarnaja rabota s fol'klornym ispolnitelem Ngamtusuo-Kost'orkinym T. D. iz pos. Ust'-Avam (Tajmyr). Materialy: dnevnik, reestr, zvukozapisi.}

ПМ 1989 — Полевые материалы *Добжанской О. Э.* (август 1989 г., Таймыр): Нганасаны. Участие в комплексной музыкально-этнографической экспедиции Союза композиторов СССР; руководитель — Шейкин Ю. И. Материалы: дневник, реестр, звукозаписи, видеозаписи. {*Polevye materialy Dobzhanskoj O. E.* (avgust 1989 g., Tajmyr): Nganasany. Uchastie v kompleksnoj muzykal'no-etnograficheskoj ekspeditsii Sojuza kompozitorov SSSR; rukovoditel' — Shejkin Ju. I. Materialy: dnevnik, reestr, zvukozapisi, videozapisi.}

ПМ 1990 — Полевые материалы *Добжанской О. Э.* (апрель 1990 г., Новосибирск): Нганасаны. Стационарная работа с фольклорными исполнителями Костёркиным Д. Д. и Турдагиным Н. Х. из пос. Усть-Авам (Таймыр); руководитель — Шейкин Ю. И. Материалы: дневник, реестр, звукозаписи, видеозаписи. {*Polevye materialy Dobzhanskoj O. E.* (aprel' 1990 g., Novosibirsk): Nganasany. Statsionarnaja rabota s fol'klornymi ispolnitel'ami Kost'orkinym D. D. i Turdaginym N. H. iz pos. Ust'-Avam (Tajmyr); rukovoditel' — Shejkin Ju. I. Materialy: dnevnik, reestr, zvukozapisi, videozapisi.}

ПН 1995 — Песни нганасан / Сост. и муз. ред. *Добжанская О. Э.* Красноярск, 1995. {*Pesni nganasan / Ed. Dobzhanskaja O. E.* Krasnojarsk, 1995.}

Попов 1936 — *Попов А. А.* Тавгийцы: Материалы по этнографии авамских и вадеевских тавгийцев // Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Т. 1. Вып. 1. М.—Л., 1936. {*Popov A. A. Tavgijsy: Materialy po etnografii avamskih i vadeevskih tavgijscev // Trudy Instituta etnografii im. N. N. Mikluho-Maklaja. Vol. 1. Is. 1. M.—L., 1936.*}

Попов 1984 — *Попов А. А.* Нганасаны: Социальное устройство и верования / Отв. ред. *Грачёва Г. Н., Таксами Ч. М.* Л., 1984. {*Popov A. A. Nganasany: Sotsial'noe ustrojstvo i verovanija / Ed. Grachova G. N., Taksami Ch. M. L., 1984.*}

РНС 2007 — Реки и народы Сибири: Сборник научных статей / Отв. ред. *Павлинская Л. Р.* СПб., 2007. {*Reki i narody Sibiri: Sbornik nauchnyh statej / Ed. Pavlinskaja L. R. SPb., 2007.*}

Симченко 1976 — *Симченко Ю. Б.* Культура охотников на оленей Северной Евразии: Этнографическая реконструкция. М., 1976. {*Simchenko Ju. B. Kul'tura ohotnikov na oleney Severnoj Evrazii: Etnograficheskaja rekonstruktsija. M., 1976.*}

Симченко 1982 — *Симченко Ю. Б.* Нганасаны // Этническая история народов Севера / Отв. ред. *Гурвич И. С. М.*, 1982. С. 81—99. {*Simchenko Ju. B. Nganasany // Etnicheskaja istorija narodov Severa / Ed. Gurvich I. S. M., 1982. P. 81—99.*}

Симченко 1996 — *Симченко Ю. Б.* Традиционные верования нганасан. Ч. 2. М., 1996. {*Simchenko Ju. B. Traditsionnye verovanija nganasan. Part 2. M., 1996.*}

Стешенко-Куфтина 1930 — *Стешенко-Куфтина В. К.* Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов // Этнография. 1930, 3. С. 81—108. {*Steshenko-Kuftina V. K. Elementy muzykal'noj kul'tury paleoaziatov i tungusov // Etnografija. 1930, 3. P. 81—108.*}

Теребихин 2004 — *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера. Архангельск, 2004. {*Terebihin N. M. Metafizika Severa. Arhangel'sk, 2004.*}

Хлобыстин 1998 — *Хлобыстин Л. П.* Древняя история Таймырского Заполярья и вопросы формирования культур севера Евразии / Под ред. *Путулько В. В., Шумкина В. Я.* СПб., 1998. {*Hlobystin L. P. Drevn'aja istorija Tajmyrskogo Zapol'ar'ja i voprosy formirovanija kul'tur severa Evrazii / Ed. Pitul'ko V. V., Shumkina V. Ja. SPb., 1998.*}

Хомич 1981 — *Хомич Л. В.* Шаманы у ненцев // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981. С. 5—41. {*Homich L. V. Shamany u nentsev // Problemy istorii obshchestvennogo soznanija aborigenov Sibiri. L., 1981. P. 5—41.*}

Шатилов 1976 — *Шатилов М. Б.* Драматическое искусство ваховских остяков // Из истории шаманства. Томск, 1976. С. 155—165. {*Shatilov M. B. Dramaticheskoe iskusstvo vahovskih ost'akov // Iz istorii shamanstva. Tomsk, 1976. P. 155—165.*}

Шейкин, Цеханский, Мазепус 1986 — *Шейкин Ю. И., Цеханский В. М., Мазепус В. В.* Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) // Культура народностей Севера: Традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 235—247. {*Shejkin Ju. I., Tsehanskij V. M., Mazepus V. V. Intonatsionnaja kul'tura etnosa (opyt sistemnogo rassmotrenija) // Kul'tura narodnostej Severa: Traditsii i sovremennost'. Novosibirsk, 1986. P. 235—247.*}

Янхунен 1992 — *Янхунен Ю.* Мать-кукушка: К проблеме происхождения ненецкой сказки // Фольклор и этнография народов Севера. СПб., 1992. С. 36—43. {*Janhunen Ju. Mat'-kukushka: K probleme proishozhdenija nenetskoj skazki // Fol'klor i etnografija narodov Severa. SPb., 1992. P. 36—43.*}

Basso 1990 — *Basso K. H.* Western Apache Language and Culture: Essays on Linguistic Anthropology. Tucson, 1990.

Buggey 2004 — *Buggey S.* An Approach to Aboriginal Cultural Landscapes in Canada // Northern Ethnographic Landscapes: Perspectives from Circumpolar Nations / Ed. *Krupnik I., Mason R., Horton T. W.* Washington, D. C., 2004. P. 17—44.

Hajdú 1963 — *Hajdú P.* The Samojed Peoples and Languages. Bloomington, 1963.

Ingold 2000 — *Ingold T.* The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London, 2000.

Janhunen 1986 — *Janhunen J.* Glottal stop in Nenets // Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. Vol. 196. Helsinki, 1986. P. 89—167.

Kortt, Simchenko 1985 — *Kortt I. R., Simchenko Ju. B.* Wörterverzeichnis der nganasanischen Sprache. Bd. 1. Berlin, 1985.

Krupnik, Mason, Horton 2004 — Northern Ethnographic Landscapes: Perspectives from Circumpolar Nations / Ed. *Krupnik I., Mason R., Horton T. W.* Washington, D. C., 2004.

Leisiö 2001 — *Leisiö T.* On the Octosyllabic Metric Pattern and Shamanism in Eurasia // Shamanhood: Symbolism and Epic / Ed. *Pentikäjnen J.* Budapest, 2001. P. 89—134.

Lukin 2011 — *Lukin K.* Elämän ja entisyyden maisemat: Kolgujev nenetsien arjessa, muistelussa ja kerronnassa. PhD dissertation. Helsinki, 2011.

Ojamaa 1989 — *Ojamaa T.* About the Situation in Nganasan Folklore // Folk Music Today: Abstracts for International Conference. Tallinn, 1989. P. 123.

Young 1987 — *Young K. G.* Taleworlds and Storyrealm: The Phenomenology of Narrative. Hingham — Lancaster — Dordrecht, 1987.

## РЕЗЮМЕ

В данной статье на материале музыкального фольклора нганасан ставится вопрос о корреляции между звуковыми ландшафтами и пространственными ориентирами арктического народа. В культуре нганасан существует оппозиция музыкальных стилей, соотносенных с обрядовым и необрядовым фольклором. В статье произведен анализ противоположных жанровых стилей как кодов пространственной ориентации. Шаманский обряд, в котором воплощается экстатическое путешествие шамана, связан с перемещением по вертикали (по Мировой оси, которая соединяет Верхний, Средний и Нижний миры). Эпическое сказание, повествующее о странствиях героя в географии реального исторического мира и сакрального мира предков, воплощает путешествие по горизонтали. Материалом для написания статьи стали полевые материалы автора, собранные на Таймыре начиная с 1989 г.

## SUMMARY

In the article on the material of the Nghanasan musical folklore the author raises the question about the correlation between soundscapes and spatial orientations of the Arctic people. The main style opposition in the Nghanasan musical folklore is between ritual and non-ritual genres. In the article the opposite genre styles as codes of spatial orientation are analysed. A shamanic ritual, which is embodied ecstatic shaman's journey, is associated with vertical moving (along the World axis that connects the Upper, Middle and Lower worlds). An epic tale, which tells about a hero's wanderings in the geography of the real historical world and the sacred world of the ancestors, correlates with horizontal moving. The article is based on the author's field materials collected on the Taimyr Peninsula since 1989.

*Ключевые слова:* нганасаны, народы Арктики, музыкальный фольклор, эпические сказания, шаманский обряд

*Keywords:* Nghanasans, Arctic people, musical folklore, epic tale, shaman ritual