

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ

А. С. ЛАРИОНОВА  
(Якутск)

## ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ ОБРЯДОВОЙ МУЗЫКИ ЯКУТОВ

*Аннотация.* В представленной статье впервые изучается обрядовая музыка якутов в плане типологически сходных моментов с подобными феноменами у других этносов Якутии: эвенов, эвенков и юкагиров. Сходство данных напевов проявляется в ритуалах, сопровождающих обряды: заклинаниях-благопожеланиях, круговых песнях-танцах, шаманских камланиях. Также параллели обнаруживаются в импровизационности, в монодийной природе мелоса. Различия наблюдаются в языке, мелодике и тембре напевов обрядовой музыки народов Якутии.

*Ключевые слова:* обряд, жанры, традиция, песни, мелодия.

В основе архаичной обрядовой музыки народа саха, сопровождающей ритуальные комплексы, лежат заклинания-благопожелания, именуемые у якутов *алгыс*. Слово *алгыс* имеет общетюркский корень — *алгыс*<sup>1</sup>. Отсюда происходят слова: *алкыш* — алтайское (обрядовая поэзия), *алгысчыт* — якутское (исполнитель *алгысов*), *алганчадыр* — хакасское (знарок обрядовой поэзии).

<sup>1</sup> В. В. Радлов переводит его как «благословение ...; мабан алгыс бер! благослови меня!» [Радлов 1893, 395]. То же значение имеет данное слово в якутском языке. По словарю Э. К. Пекарского слово *алгыс* обозначает «1) благословение; благопожелание, доброжелательство ... 2) хваленье, заклинание, моление; в частности посвящение ..., произносимое старейшим из собравшихся» [Пекарский 1958, 75].

У эвенков существует жанр *алга* или *алгавка*, название которого также созвучно тюркскому. У эвенов к обрядовым песням относится *һиргэчэн*.

Обрядовые песни якутов и других северных этносов, проживающих на территории Якутии, сходны по многим параметрам, но имеют и свои, только им присущие традиции в исполнении, в мелодии, метроритмике и тембровой окраске. Общими для них являются обрядовая функция и содержание вербального ряда. Они исполняются по каждому значительному поводу, в частности, с их помощью обращаются к духам-хозяевам земли, природы, местности, к именитому гостю с различными благопожеланиями, славя его достоинства. У эвенков *алгавки* и у эвенов *һиргэчэн* исполняли ту же функцию благословения, благопожелания. Кроме этого *алгавки* эвенков представляли собой и благопожелание ребенку.

Выполняя магическую функцию, песни этого рода играли важную роль в обрядах календарного и некалендарного циклов. Так, у якутов *алгысу* предшествует обязательное «кормление» огня, когда огонь обрызгивают кумысом и бросают в него съестное: олады и масло. «Духу-хозяйке местности (Дойду иччитигэр) сооружалась “дэлбиргэ” или “дэбдиргэ”. Устанавливались на красивом, ровном и чистом месте у опушки леса семь молодых деревьев рядышком (три лиственничных, четыре березовых); между всеми деревцами привешивают семь пучков белых конских волос, три миниатюрных берестяных телячьих намордника (томторук) и три берестяных турсучка, тоже миниатюрных. Окончив все это, льют в огонь масло и произносят речитативом гимн хозяйке местности Аан Алахчын Хотун (алгыыллар). Этот

обряд называется «дэлбиргэ туруорар» (установка дэлбиргэ); совершить его может и простой смертный (не шаман)» [Кулаковский 1979, 95].

У эвенов *hirgэчээн* также «сопровождались обрядовыми действиями и жертвенными приношениями, задабривающими духов. К их числу относилось выливание молока в реку, сжигание в огне жира, кидание монет, “подарки” в виде спичек, папирос, лоскутов тканей и других предметов, которые оставляли в специальных местах — у оснований больших деревьев, у подножия горы и т. д.» [Павлова 1997, 135].

У эвенков *алгавки*, подобно якутским алгысам, являются гимническими песнями, представляющими собой «благопожелания, восхваления, заклинания, обращенные к высшему божеству и духам природы. Обычно гимнические песни включаются в определенные разделы обрядов и ритуалов. Благодаря устойчивой стилистике речитативного пения они существуют как самостоятельный жанр, но нередко включаются в шаманский обряд или семейный праздник в качестве составного раздела» [Шейкин 1996, 37]. Якутские *алгысы*, как и эвенкийские *алгавки*, являются частью шаманского ритуала, о чем будет подробнее сказано ниже. Эвенские обрядовые песни входили «в состав таких обрядовых действий, ныне уже практически утерянных, как медвежий праздник, шаманский ритуал, традиционный летний праздник *дьаалбу*» [Павлова 1997, 135].

*Алгыс* открывал летний якутский кумысный праздник — *Ысыах*<sup>2</sup>, сохранившийся до наших дней. В. Л. Серошевский так описывает его проведение: «В начале торжества девять непорочных юношей, все меньшего возраста и роста, с бокалами все уменьшающейся величины, становились друг за другом лицом на юг. Стоящий во главе пел, а они подхватывали и троекратно возносили к небу чороны, затем отливали в

<sup>2</sup> *Ысыах* от глагола *ыс*, что обозначает «1) разбрасывать, раскидывать; рассеивать... 2) брызгать» [Слепцов 1972, 529]. Именно на этом празднике при исполнении *алгыса* разбрызгивали на огонь или землю кумыс, совершая, таким образом, обряд жертвоприношения.

жертву кумыс на землю, а оставшийся передавали в круг. На этом же празднике освящали в честь “Белого Бога”, отца создателя и покровителя якутов, белого жеребца и белых кобыл, пели айхал и многократно кричали уруй. Весь праздник, как видно, искони носил не столько религиозный, сколько родовой, общественный характер. Мирные состязания, торжественный обмен бокалами, дружеские речи» [Серошевский 1993, 447].

Среди *алгысов*, играющих ритуальную роль, можно выделить несколько функционально различающихся видов: *алгыс-заклинание*, *алгыс-благопожелание* и *славление*, *алгыс-мольба*, *алгыс-обращение к духам-покровителям*.

Якутские «обрядовые алгысы обычно характеризуются архаической лексикой, устойчивостью и консервативностью формы. В них чаще всего можно ожидать застывшие формулы и выражения, имеющие иногда магический, таинственный смысл. Как синкретичный жанр, алгыс должен изучаться без отрыва от бытовой обстановки, обрядов, обычаев и верований народа. Иначе трудно вполне понять их. В старину, судя по преданиям, обрядовые заклинания и моления исполнялись белыми шаманами или особыми алгысчитами, заклинателями. В позднейшие же времена, постепенно отрываясь от обряда и все больше теряя свое прежнее значение, некоторые из алгысов превратились и развились в обычные песни, исполняемые любым певцом» [Васильев 1973, 64—65].

Содержание обрядовых песен якутов и других народов Якутии самое разнообразное: о родной земле, животном и растительном мире, о явлениях природы, мироздании. В них находят отклик любые жизненные ситуации и актуальные общественные моменты. Так, стиховая структура якутских *алгысов* основана на традиционных для тюркского стихосложения закономерностях. Для них характерны тирадная форма с опорой на ритмико-синтаксический параллелизм, неравное количество слогов в строках при стремлении к равному количеству слов и соблюдении аллитерации и сингармонизма гласных и согласных звуков.

В наиболее распространенном каноническом *алгысе*-заклинании духа-хозяина огня, например, наблюдается начальное звуковое соответствие с согласной *к* неравносложных строк двух- и трехстиший. При этом преобладают два слова в строке:

Аал уот иччитэ 6(1+2+3)  
 Кюл тэллэх, 3(1+2)  
 Кёмёр сыттык, 4(2+2)  
 Кёбюрююннюк суорбан, 6(4+2)  
 Саалыр чанчык, 4(2+2)  
 Бырдыа быттык, 4(2+2)  
 Кыырык төбө 4(2+2)  
 Кырдыас эһэбит 6(3+3)  
 Хаан Тэмизэрийэ, 5(1+4)  
 Аһаа-сиз эрэ! 5(2+1+2)

Дух-хозяин теплого огня!

Пепельная постель,  
 Угольные подушки,  
 Зольное одеяло,  
 Седеющие виски,  
 Седоватая борода,  
 Светлая голова,  
 Старый наш дед  
 Хаан Тэмизэрийэ,  
 Ешь-кушай!  
 [Эргис 1974, 178].

В другом *алгысе* «Заклинании Баяная» в 32-й строке наблюдается звуковое соответствие всех слов строки, представляя собой горизонтальную аллитерацию:

Киис кыыл кэтэбин килбиэнэ  
 кэтинчэлээх

В чулки из пушистых собольих  
 загривков обут  
 [Якутские народные песни 1977, 66—67].

Обрядовые напевы народов Якутии в музыкальном отношении однотипны в плане своей монодийной природы. Мелодика напевов основана на «раскрывающемся ладе» (термин Г. А. Григоряна), в котором напев в процессе пения высотно может трансформироваться. В якутском традиционном пении отсутствует единый ладовый центр. Тоны функционально равноправны и соотносятся между собой по местоположению: соответственно этому существуют верхние опорные, средние опорные и нижние опорные тоны,

которые в равной степени устойчивы<sup>3</sup>. Интонацию составляют узкообъемные ячейки, чаще всего не превышающие чистую кварту, в которых превалирует раскачивающийся между двумя тонами мелодический рисунок, с преобладанием терцовых и большесекундовых интонаций. При этом секунды могут быть несколько больше или меньше темпированной большой секунды. Если большая секунда становится чуть шире, то постепенно секундовая интонация преобразуется в терцовую. Диапазон мелодий у якутов не превышает кварты или тритона. Подобный амбитус имеет и мелодия эвенкийкой *алгавки*<sup>4</sup>. Отличие заключается в том, что в эвенкийском напеве присутствует полутоновый вводный тон к опорному звуку d<sup>1</sup>. Для якутской песенности характерно отсутствие полутоновых ходов в мелодии. Также напевам обрядовых песен народов Якутии свойственна нетемперированность.

Вербальная и музыкальная составляющие традиционных песен у различных этносов основана на импровизационном развитии. В отличие от напевов эвенков и эвенов у якутов наблюдаются в мелодическом рисунке основанные на широком дыхании вокализованные распевы. Мелодия *алгыса* имеет покачивающийся рисунок. Их поют высоким стилем *дыэрэтии ырыа*<sup>5</sup> (плавная, цветистая песня с гортанными призывками, именуемыми *кылысах*). Речитативным складом он близок эвенкийскому песенно-гимническому жанру *алгавка*. Музыкальный ряд *алгысов* представляет собой способ озвучивания поэтической части, в котором исполнитель не расчленяет музыкальную и словесную стороны. Это доказывает то обстоятельство, что *алгыс* можно не только петь, но и произносить словесно. Эвенские

<sup>3</sup> Более подробно см. в монографии Э. Е. Алексеева «Проблемы формирования лада» [Алексеев 1976].

<sup>4</sup> См. нотный пример [Айзенштадт, Шейкин 1990, 29].

<sup>5</sup> Термин *дыэрэтии ырыа* произошел от слова *дыэрэй*, который переводится как «звонко раздаваться» [Слепцов 1972, 130]. Отсюда образуются словосочетания *кёрдөөх ырыа дыэрэйэр* — раздается звонкая песня и *ырыаны дыэрэт* — затянуть звонкую песню.

*хиргэчээн* также являются речевыми и песенными обращениями к духам и божествам. В них обязательно присутствуют обусловленные магическим смыслом словесные клише, а некоторые слова запрещено произносить, и вместо них требуется использовать иносказательные выражения. В эвенских заклинаниях-благопожеланиях «пространные иносказательные обозначения, отличающиеся от обыденной речи, служили целям табуации и одновременно являлись ориентирами для <...> верховных божеств и духов, которым посвящались *хиргэчэн*» [Павлова 2001].

Поющиеся якутские *алгысы* открываются обязательным красочно орнаментированным вступлением, где распевается торжественный возглас «*Дьэ-буо*» («Ну вот!»). Этот знаковый зачин выполняет функцию настройки голосового аппарата и играет важную формообразующую роль, задавая ритмо-интонационную структуру последующего музыкального развертывания. Он характеризуется свободой импровизационного развития мелодии, выраженной достаточно протяженными красочными распевами, что обуславливает характер дальнейшего продвижения музыкального материала. Аналогичную функцию в эвенкийской *алгавке* выполняет запов «Угэ́ле-угэ́ле-угэндэр».

Форма якутского *алгыса* представляет собой последовательность музыкальных тирад, которым соответствует членение словесного текста. Слог словесного текста распевается обычно двумя звуками и более, образуя в сумме соответственно долгую, чаще равную четверти, длительность, как это можно наблюдать в северном варианте *алгыса* «Байанай ырыата» («Обращение к Баянаю») в исполнении П. Е. Слепцова из Абыйского улуса [Алексеев, Николаева 1981, 67–68]. Каждая музыкальная тирада завершается обычно довольно протяженной по размерам каденцией, расцвеченной распевом с *кылысахами*. В эвенкийской *алгавке* также обнаруживаются распевы, но они менее протяженные, чем якутские, и преимущественно украшены трелями и форшлагами.

Среди многих этносов получили распространение обрядовые круговые

песни-танцы. Они связаны с поклонением солнцу и исполнялись во время обрядовых торжеств. У эвенов — *сээдьэ*, у эвенков — *лэһо, гэсунгэ, осорай, дэвэйдэ*, у юкагиров — *лондол*. Якуты именуют свой танец-песню как *осуохай*. Танцевали его преимущественно на летнем кумысном празднике *Ысыах*. В настоящее время *осуохай* по всей Якутии часто используется в качестве праздничного танца и утрачивает обязательную приуроченность к *Ысыаху*. «Традиционная тематика песен “осуохай” — воспевание весны и лета, расцвета природы и всеобщей радости, а также специальные посвящения кумысному празднику “ысыах” — восхваление молочного изобилия, прославление деятельности божеств, покровительствующих конному и рогатому скоту. Все это сопровождалось призывами к упорному труду во имя полного использования даров лета» [Васильев 1973, 78–79].

Общим для подобных песен-танцев у разных этносов является сольный запов певца-импровизатора, который чередуется гетерофонным, «полислонным» (термин С. П. Галицкой [Галицкая 2002, 84–87]) повторением зачина всеми участниками. Структура этих танцев также однотипна и основана на движении по ходу солнца, то есть передвижении по кругу влево, взявшись за руки.

Существуют и некоторые отличия в танцах народов Якутии. Так, у якутов, особенно вилюйской группы улусов, он состоит из трех разделов. Первый (*түһюлгэ*) — медленное вступление, изложенное в манере *дьиэрэтии ырыа*, в котором запевала приглашает участников к танцу, и они постепенно входят в круг, замыкая его. После вступления запевала переходит к пению в *дэгэрэн ырыа*, которым начинается вторая самая продолжительная часть — *хаамы юнгкюю*. В ней участники танца берут друг друга под руки, переплетая пальцы рук, и размеренно движутся по кругу. Третья часть — *көтүю юнгкюю* — танцоры движутся по кругу прыжками, убыстряя темп. «На первую четверть такта участники делают шаг левой ногой вперед влево по кругу, перенося центр тяжести корпуса на левую ногу. Пятку правой

ноги чуть приподнимают. На вторую четверть этого же такта, скользя носком правой ноги, подводят ее к пятке левой. Одновременно делают взмах руками от локтя вперед. На третью четверть делают шаг на правую ногу назад, ставя ее сзади накрест левой; центр тяжести переносят на правую ногу. На четвертую четверть левую ногу подтягивают к щиколотке правой ноги, локти соединенных рук отводят назад» [Жорницкая 1966, 31]. В завершающей третьей части темп убыстрается, и танец начинают исполнять с прыжками. По мнению А. Ф. Миддендорфа, у якутов убыстрение танца к концу произошло под влиянием танцевальной музыки северных этносов [Миддендорф 1877]. Например, эвенские круговые танцы характеризуются быстрым темпом от начала до конца.

Напев якутского *осуохая* содержит, как правило, терцово-секундовые и квартовые интонации. Мелодии эвенкийских танцев также характеризуется квартовыми ходами, в начальном слоге каждой строки. В эвенском *сэдьэ* преобладают терцово-секундовые интонации с повторением одного высотного уровня. По мере продвижения звуковысотный уровень песен танцев эвенов, эвенков, юкагиров и якутов повышается, и узкий, у якутов преимущественно олиготоновый, амбитус дополняется более широкими мелодическими ходами. Ритмическая структура жестко подчинена логике танцевального движения. Отличие якутского *осуохая* заключается в том, что часто исполнители поют мелодию запева строго параллельным тритоном, который воспринимается ими достаточно устойчиво в чисто фоническом плане.

Основу круговых танцев якутов составляет поэтическая импровизация с использованием внесмысловых слов. *Осуохай* содержит слова типа: *оһуо-оһуо-оһуокай, эһиэ-эһиэ-эһиэкэй, галин-галин, тэнки-тэнки, кали-кали*. Круговые танцы других северных этносов также содержат подобные припевные слова. Например, эвенкийский *икэвун* — *асорай, ёхор, дэхурья, гэсугор, колие*. В якутском *осуохае* существуют различные региональные традиции исполнения. Так, в олекминском *осуохае* осмыс-

ленный текст заменяет набор внесмысловых слогов. Подобное употребление внесмысловых слов свойственен и эвенкийским круговым танцам. Как известно, в Олекминском улусе якуты соседствовали с эвенками и, возможно, на региональную стилистику олекминского *осуохая* оказала большое влияние эвенкийская традиция исполнения круговых танцев. На это указывает и существование ямбических напевов олекминского *осуохая*, в то время как в других региональных стилях пения якутского танца основу составляет хорейский контекст (термин Г. Б. Сыченко). Музыкально-интонационному составу напевов олекминского *осуохая* в целом свойственно перетекание от тона к тону, отсутствие четкой акцентности опорного тона.

У северных якутов припевные слова-возгласы хороводных песен имеют иные, нежели у жителей центральных улусов, названия: «у оленекских — *хэрийэ, суурай, сандыр*; у анабарских — *хэйро, суурай, сийэра*; у хатангских — *хэрийэ-хиэрра-хэйро*. Кроме того, у анабарских якутов отмечены круговые танцы, построенные на имитации весеннего хорканья оленей и щебета птиц, — *чонгуска и чёмчөйдююр*» [Шейкин 1996, 90]. Подобные звукоподражания широко распространены у всех народов Якутии и особенно у юкагиров. Так, у них «горлохрипение на вдох и выдох (*тунмун хонтал*) сопровождает круговой танец *лондол* и состоит из нескольких сигнальных возгласов: хэ-йэ, хм-ля, хэ-ха, хм-хо, хий-ха, хи-хам, хуха и т. д. Каждый из участников танца поет свою партию, выбранную из набора приведенных возгласов, и все вместе они образуют довольно динамичную гетерофонию с фальцетными всплесками и фарингальными хрипами. Иногда на этом фоне появляются солисты с конкретизированными звукоподражательными голосами: лебедя, стерха, ворона, глухаря, утки, чайки и др.» [Шейкин 1996, 80].

Отличия эвенских *сээ дьэ*, юкагирского *лондола* от якутского *осуохая* заключается в постоянном использовании в напевах песен-танцев горлохрипения. Например, эвенские танцы «вбирают

в свой состав большой спектр существующих в эвенской традиционной музыкальной культуре разновидностей интонирования. Таковыми являются возгласы, скандирование, просодирование, пение, а также горлохрипение в различных вариантах их сочетаний. Особым типом звукоподачи является *ниргэн* (*нургэн, нёргэн*) — горлохрипение на вдох и выдох» [Павлова 1997, 140]. Якутский *осуохай* в отличие от песен-танцев других народов Якутии только поется. В то же время присутствие в якутском танце фарингального *h* в синсемантических словах *оһуо-оһуо-оһуокай, эһиэ-эһиэ-эһиэкэй* сближает *осуохай* с танцевальной культурой других этносов Якутии. Считается, что в якутском языке появление согласного *h* связано с влиянием эвенского и эвенкийского языков. По мнению известного якутского филолога С. А. Иванова: «Переход *c* в *h*, наблюдаемый в якутском языке, по-видимому, один из фактов общего процесса ослабления артикуляции согласных звуков, довольно распространенного общефонетического явления. Неоднократно отмечалось, что в якутском языке употребление *h* вместо *c* в интервокальной позиции почти стало обязательной нормой, это, видимо, связано с наблюдаемой в нем общей тенденцией к ослаблению смычных и щелевых звуков в данном положении» [Иванов 1993, 271]. В танцах разных этносов Якутии обнаруживаются также и созвучные слова: эвенкийское *колие* напоминает якутское *кали*, а у олекминских эвенков возглас *огокай* сродни якутскому термину для обозначения песни-танца.

В якутском *осуохае* запевные словосочетания «*оһуо-оһуо-оһуокай*» и «*эһиэ-эһиэ-эһиэкэй*» обуславливают семислоговую стиховую структуру текста всего танца, как, например, в вилюйском *осуохае*:

Эһиэкэйдиир эһиэкэй 7(4+3)  
 Оһуокайдыыр оһуокай! 7(4+3)  
 Чэйдэр чэйинг, сэгэрдэр, 7(2+2+3)  
 Субу дьоллох кюннэргэ, 7(2+2+3)  
 Кэрдиис киэнгэ, сэгэрдэр, 7(2+2+3)  
 Улуу алта уон сыллыын... 7(2+2+1+2)  
 [Алексеев, Николаева 1981, 53—56].

Эсизэкэйдиир эсизэкэй  
 Осуокайдыыр осуокай!

Ну-ка давайте, голубчики,  
 В этот счастливый день,  
 В этапный период, миленькие,  
 В великое шестнадцатилетие<sup>6</sup>...

В продолжении словесного ряда встречается свойственная якутской народной поэзии вертикальная аллитерация, в которой каждая строка начинается с широкой гласной *a*:

Арыы-сюөгэй буллуйан,  
 Амтаннаахай аспытын  
 Айах билэ туттаран  
 [Алексеев, Николаева 1981, 53—56].

Масло-сметану смешав,  
 Вкусную еду  
 Во рту держать<sup>7</sup>.

Ритмика *осуоха* четкая и подчинена семислоговой структуре вербальной части. В ней доминирует двухдольность, формула ее имеет следующее соотношение длительностей: ККККККД или КККн...Д

Здесь К представляет собой слог, пропетый краткой длительностью, а Д — слог, пропетый долгой длительностью, а чаще — несколькими звуками с ритмическим дроблением. В отличие от якутского *осуоха* в эвенкийских круговых танцах и в эвенском *сээ-дээ* преобладают ямбические структуры. В интонационном отношении мелодика *осуоха*, как и у других северных этносов, состоит из трехопорных мобильных звукорядов в небольшом звуковом диапазоне.

К обрядовым музыкально-поэтическим жанрам фольклора якутов относятся также напевы шаманских камланий. Известно, что в шаманских камланиях обязательным компонентом выступает песня с ритмическим сопровождением бубна. Укажем, что якутские шаманские камлания, особенно их музыкальная сторона, изучены слабо.

Шаманское камлание имеет веками закрепленную структуру, которая у различных этносов совпадает. Шаман перед камланием начинает курить, потом искусственно икать. *Кутуруксут* — помощник шамана — помогает ему об-

<sup>6</sup> Перевод автора статьи.

<sup>7</sup> Перевод той же.

латься в шаманский костюм. Через какое-то время раздаётся громкий зев шамана, после чего следует игра на бубне с самоуглубленным пением. Затем начинается пляска с пением в полный голос в сопровождении бубна, которая, достигая апогея, прерывается. Затем всё повторяется несколько раз. Шаман в течение камлания сидит и встает только во время пляски. После камлания шаман какое-то время отдыхает. В это время *кутуруксут* показывает присутствующим камень, появившийся в бубне. Камень считается хорошим знаком, а если камень во время камлания не появился, то значит — жди беды. После камлания шаман приступает к гаданию, предсказывая будущее всем желающим. Такая структура описана В. Л. Серошевским в XIX в. во время камлания якутского шамана. Схожее камлание и у тунгусских шаманов. Так, Р. К. Маак пишет: «Беснование по временам перемежалось довольно стройными кантатами, четыре строфы которых пелись с расстановкою и подхватывались тремя сидевшими на полу, взявшись за руки, тунгусами» [Маак 1994, 296—297]. Мы наблюдали подобное камлание во время Всероссийской научно-практической конференции «Духовная культура народов Севера и Арктики в начале третьего тысячелетия», проходившей с 19 по 24 августа 2002 г. в Якутске. Камлание производил известный эвенкийский шаман Саввей, которого специально привезли из тайги близ Нерюнгри и Иенгры. Структура камлания Саввея практически полностью совпадает с рассмотренным ритуалом. Таким образом, описания показывают, что в шаманских камланиях одно из центральных мест занимает музыка.

Существуют фонографические записи шаманских камланий, собранные участниками Дезуповской экспедиции (1897—1902 гг.), которые пролежали в запасниках Американского музея естественной истории без движения в течение века. Лишь в 1993 г. Якутия получила возможность ознакомиться с ними. В материалы В. И. Иохельсона и В. Г. Богараза включены, если следовать американскому списку, 7 корякских, 13 чукотских, 5 эвенских, 7 эскимосских,

5 юкагирских и 4 якутских шаманских камлания. Ареал, представленный в записях, достаточно широк, охватывает Якутию и Дальний Восток.

Современные достижения техники обеспечили сохранность записей, произведенных на довольно больших по объему восковых валиках в начале прошлого века. Качество большей частью неплохое, хотя слова и музыку в некоторые моменты сложно определить из-за технических причин. В связи с этим практически невозможно качественно расшифровать данный материал. Тем не менее, эти записи можно использовать для изучения шаманских камланий, ориентируясь на фрагментарно сохранившиеся эпизоды напевов.

При исследовании мелодики шаманских камланий нами выделены различные типы интонирования, которые у якутских шаманов обычно начинаются со своеобразного вступления с имитацией фырканья коня, звукоизобразительно передающего путешествие в иной мир.

Основной, первый тип представляет собой пение, в котором доминируют восклицательные, возгласные интонации, изложенные в высокой напряженной тесситуре с выдержанными длительностями, сменяющиеся речитацией в низком регистре. Такая манера пения в якутском этномузыкальном знании именуется *кутуруу*. К нему можно отнести напев якутского шамана «На объединение с духами» (№2, Цилиндр 4574)<sup>8</sup>, записанный В. И. Иохельсоном и В. Г. Богоразом в 1897—1902 гг. В нем начальный большесекундовый возглас излагается в высокой тесситуре выдержанной длительностью. Шаман довольно долго, сколько позволяет дыхание, держит звук *a* малой октавы и затем переходит в речитацию на более низком звуковысотном уровне. Этот начальный возглас служит своеобразным импульсом и настроением для дальнейшего развития музыкального материала. С каждой тирадой, начинающейся с возгласа и заканчивающейся речитацией, происходит постепенное повышение

<sup>8</sup> В статье автор придерживается нумерации фонда Американского музея естественной истории.

напряжения. Соответственно повышается и уровень напева от первой тирады с инициальным звуком *a* малой октавы до последней тирады с инициальным звуком *c* первой октавы. Нарастание уровня напева ведет к нарастанию эмоционального напряжения в восприятии слушателей. Таким образом, в шаманских камланиях можно выявить интонационно-структурные комплексы, для которых характерны возгласные интонации, узкий звуковой объем, мобильность звукоязычной системы.

В общем плане в *кутуруу* каждая тирада напева начинается с высокой интонационной позиции, и затем развитие внутри тирады идет по нисходящей общей линии мелодического рисунка с последующей речитацией. В песнях шаманов стиля *кутуруу* доминируют интонации восклицания и возгласа, удерживающие внимание слушателей. Тембровое отличие шаманских песен от обычных заключается в том, что шаман поет более грубым, резким, напряженным голосом, вкладывая в исполнение все свои душевные силы. Все средства музыки, таким образом, направлены на достижение максимального эффекта эмоционального воздействия на слушателей. Специфика речи в структурном отношении характеризуется большей свободой, чем это свойственно другим стилям пения.

Помимо *кутуруу ырыата* шаманы во время камлания поют и в других манерах. При этом подобные напевы неразрывно связаны с шаманским камланием. Так, например, второй тип пения основан на интонационном строе народных напевов. В них шаман опирается на мелос народа, представителем которого он является. Так, песни якутских шаманов близки напевам народных песен, изложенных в манере *дыэрэтии ырыа*. Белые шаманы во время различных обрядов пели в данной манере: «Для испрашивания плодовитости для рогатого скота белый шаман, т. е. шаман светлого божества, отправлялся к богине Иһэҕэй Иэйэхсит хотун, дарующей людям рогатый скот <...>. Если же нужно просить плодовитости для конного скота, то белый шаман отправлялся к богу Кюрюө Дьёһөгөй

тойону, живущему на юго-восточном небе и дарующему людям конный скот. Но отправка эта сопрягалась с большими затратами и приготовлениями: нужно было устроить специальное празднество по этому случаю — «ысыах» в честь бога Дьёһөгөй, которому шаман поднимал кубок с кумысом и пел торжественный гимн» [Кулаковский 1979, 96—97].

Торжественный гимн поется в стиле пения *дыэрэтии ырыата* и именуется, по аналогии с *удаган ырыата* (термин Э. Е. Алексеева), как *ойуун ырыата*<sup>9</sup>. Песня «О шамане», записанная от Н. Т. Захарова в г. Якутске (№1, Цилиндр 4573) является примером такого типа пения. Напеву свойственна метроритмическая свобода. Интонационное развитие приводит к расширению амбитуса с большесекундового к ч. 4 (интервал чистой кварты). В каденциях происходит своеобразная смена метроритма, подготавливающая подход к опоре через неевропейский вводный тон, расположенный на б.2 (интервал большой секунды) выше, либо на б.2 ниже. В коде происходит своеобразная модуляция, когда звуки *b* и *c* резко повышаются на полтона, лишь звук *as = gis* остается опорным тоном попевки. В песне присутствуют характерные для типа пения *дыэрэтии кылысахи*. Тембр *кылысаха*, манера его звукоизвлечения у исполнителя, записанного 100 лет назад, сохранились без изменений до наших дней, но расшифровать их сложно из-за неясной и нечеткой слышимости. О специфике словесного ряда данного образца трудно сказать что-то определенное в связи с качеством записей, но, думается, что основана она на тех стиховых закономерностях, которые свойственны песням стиля *дыэрэтии ырыа*: свободная структура стиха с элементами силлабики, аллитерация и звуковые повторы.

Напевы такого типа поются шаманом перед камланием при обращении к высшим небесным божествам. Кроме того, подобного типа песни звучат

<sup>9</sup> Информация по *ойуун ырыата* на основе терминологии, распространенной среди носителей фольклора, предоставлена этномусиковедом Г. Г. Алексеевой.



также по ходу ритуала, о чем сообщает В. Л. Серошевский: «Волна его бешенства несколько раз слабеет и опять подымается, иногда совершенно даже затихает; тогда шаман, высоко поднявши бубен, наигрывая на нем спокойный торжественный гимн, опять просит и заклинает небесных духов. Наконец, он узнал все, что ему нужно; он знает, кто причина несчастья или болезни, с которыми он борется, он заручился обещаниями и содействием всех, кого нужно; кружась и барабана, с пением направляется он к больному; он с новыми заклинаниями изгоняет причину болезни, выпугивая или высасывая ее ртом из больного места, и уносит обратно на середину избы, где опять после многих пререканий, проб и заклинаний выплевывает ее, выгоняет, выбрасывает вон пинками или сдувает прочь с ладони, далеко на небо или под землю» [Серошевский 1993, 621].

К третьему типу отнесем напевы, напоминающие самоуглубленное «бормотание». Они близки речитативу с узким звуковым амбитусом, как это можно наблюдать в корякском шаманском камлании, записанном на реке Чейбуга (№18, Цилиндр 4550). Это своеобразный мелодизированный стих, начинающийся с ямбической ритмической структуры. Эвенкийский шаман Саввей этим типом пения начинает свое ритуальное действие. Все представленные в шаманском пении типы интонирования редко встречаются в чистом виде. Шаманы часто прибегают к сочетанию различных типов, что связано с развитием шаманского действия.

Следует также указать на архаичность напевов шаманских камланий. Она связана с узким звуковым амбитусом и специфической неустойчивостью в интонировании тонов. Попутно заметим, что исполнение шаманских песен при ярко выраженном национальном колорите, представленном в общем интонационном контуре и манере звукоизвлечения, отлично от исполнения традиционных бытовых песен и музыкальных разделов эпических сказаний в композиционной структуре, в принципах развития, в интонационном и тембровом оформлении напевов.

Структура шаманских мелодий подразумевает несколько контрастных разделов, которые, учитывая психологию человека, помогают сосредоточивать его внимание. Вступительный раздел чаще включает призывные мотивы, в срединном разделе эти мотивы проходят различные стадии развития. В заключительном — повышается звуковысотный уровень напева, расширяется общий диапазон мелодии за счет постепенного повышения верхнего тона. По мере изложения меняется и интонационный контур попевки. Часто шаманы используют приемы звукоподражаний различным животным и птицам.

О специфике слова в камланиях можно сказать, что здесь соблюдаются закономерности, характерные для якутской фольклорной поэтики. Так, во время камлания, когда шаман «неожиданно схватил из камелька голыми руками горящую головню и стал бить ею по потолку юрты, припевая» [Ксенофонтов 1992, 205], вербальный ряд представлен следующими стихотворными строками:

Били мин 4(2+2)  
 Суон бээлэй ойохпун 6(1+2+3)  
 Кёрсююлэсэр 4  
 Бахсы суруксута 6(2+4)  
 Суон Байыысап 4(1+3)  
 Кэллэ диэтигит дуу? 6(2+3+1)

Били Сах кыыса - 5(2+1+2)  
 Сары Тангалай, 5(2+3)  
 Ёлюю кыыса 2(2+2)  
 Ёсёх бэргэсэ, 5(2+3)  
 Ньалбаан-Туосахта, 5(2+3)  
 Сарасын-Сырай?.. 5(3+2)

Иирэр Ильбиса Хан Тёрдэ 8(2+3+1+2)  
 Бу юс иилээх, сагалаах 7(1+1+2+3)  
 Киэнг Дуулага Хотунга 7(1+3+3)  
 Холлогос сага кутаалаах  
   уотунан 11(3+2+3+3)  
 Илгистиэх буолбуккут? 6(3+3)  
 Ол ханна тийдэ? 5(1+2+2)

Не сказали ли вы, что пришел  
 Бахытский писарь, толстяк Баишев,  
 Тот, который с моей  
 Толстой и приземистой женой  
 Был в прелюбодейной связи?

Эй, где ты — Сахова дочь,  
 Зычная и голосистая,  
 Бесовская дочь, напялившая  
 На голову в замен шапки  
 Сгусток крови,  
 Жестяный кружок вместо  
 Серебряного солнечного диска,  
 Где ты, бледноликая?

А ты, Илбис-Хаан,  
 Сводящий людей с ума!  
 Разве вы не обещали мне  
 Низвести пламень пожара  
 На широкую Дуулага-Госпожу,  
 Окаймленную разнообразными  
 берегами?  
 [Ксенофонов 1992, 205].

Здесь в первой тираде в начале строки происходит чередование согласных *б-с-к* с повторением их с четвертой строки. Соответственно наблюдается чередование четырехсложника с шестисложником. Во второй тираде преобладает пятисложник и строки из двух слов. В ней 9-я и 10-я строки начинаются с *ё*, то есть проявляются элементы аллитерации. В третьей тираде обнаруживается наращивание слогов в строке. Таким образом, в шаманских камланиях преобладает большая свобода словесного ряда, чем в *алгысах* и *осуохае*, так как в меньшей степени используется аллитерация, а слоговая структура строки достаточно разнообразна с постепенным увеличением слогов с каждой тирадой. В пении чаще слогу соответствует один звук, как в «Удабан ырыата» («Песне шаманки») — имитации напева шаманки Л. Н. Турниным из Таттинского улуса [Алексеев, Николаева 1981, 62—65].

Кроме того, шаманским камланиям свойственно пение с обязательным ритмическим сопровождением бубна — неизменного атрибута ритуала. Выяснить, как звучал бубен у якутских шаманов и каковы ритмические основы его использования, в настоящее время невозможно в связи с исчезновением шаманства у народа саха<sup>10</sup>. Что касается использо-

вания бубна шаманами других этносов Якутии, то при исследовании камлания эвенкийской шаманки М. П. Кульбертиновой, Н. Н. Николаева утверждает, что «бубен выполняет также функцию “транспорта”. Под гулкие звуки бубна шаманка отправляется в Верхний мир Угу Буга. Только умелые удары в бубен, по ее (М. П. Кульбертиновой — А. Л.) словам, помогают ей достичь пределов Верхнего мира, а если помощник шаманки играет на бубне вяло, неумело, то с мучением добирается она до Верхнего мира» [Николаева 2006, 63]. У якутских шаманов бубен также выполнял подобную функцию.

Если структура обряда у многих народов однотипна, то напевы, исполняемые во время ритуала, в мелодическом и метроритмическом отношениях имеют различия в связи со своеобразием напевов каждого этноса. Это относится и к гимническим песням-благопожеланиям, входящим в ритуал у многих народов. В эвенкой культуре «все, кто слышал шаманские напевы, также отмечают, что манера их исполнения отличалась от интонирования лирических импровизаций и поющих разделов сказаний особым, “гортанным” звучанием» [Павлова 1997, 138]. Что касается якутских шаманских песен в манере *кутуруу ырыата*, то им близки напевы многих этносов. Так, у эвенков такого рода песни представлены кличами и мухоморными, или пьяными, напевами, поющими в психоделическом состоянии. У юкагиров «шаманские напевы поются от имени духов-помощников (*юое*) и дифференцируются на два типа: *ньяарчюоен яхтэ* — песня вредоносного духа, основанная на восходящем скачкообразном движении с остановкой на нижних звуках, и *чайланьы яхтэ* — песня духа “светлого пути”, основанная на нисходящем движении с остановкой на верхних звуках» [Шейкин 1996, 78].

В записях якутских шаманов из американского музея, сделанных В. И. Иохельсоном, отсутствует ритмическое сопровождение бубна, хотя общеизвестно, что бубен обязательно используется в камланиях. По-видимому, отсутствие инструментального звуча-

<sup>10</sup> Камлания якутских шаманов из архива Института гуманитарных исследований Академии наук Республики Саха (Якутия) записаны на устаревших магнитофонах, которые не производятся и уже исчезли из употребления.

ния можно объяснить лишь какими-то неизвестными нам причинами. В песне удаганки (название женщин-шаманок) из местечка Куэл ритмический рисунок бубна представляет собой последовательность двух восьмых и двух четвертей в трехдольном метре. На этот ритм накладывается основная мелодическая линия напева в ямбической структуре. Такая полиритмия существует от начала до конца песни. В камлании из Каменского ритмическая структура сопровождения основана на синкопе. Временами ритмика бубна совпадает с ритмикой напева, но чаще бубен ритмически автономен от напева, благодаря чему создается также эффект полиритмии. Бубен имеет у каждого шамана свой тембр, обусловленный формой, качеством обработки и характером материала, использованного для его изготовления.

Таким образом, нами выявлено, что обрядовые жанры якутов в сравнении с подобными жанрами других северных этносов имеют много общих элементов. Это говорит в пользу того, что благодаря взаимовлиянию культур происходит процесс обогащения музыки того или иного этноса. В музыкальный фольклор внедряются новации, органичные для него, и уже на их основе формируется обновленная традиция.

## Литература

Айзенштадт, Шейкин 1990 — *Айзенштадт А. М., Шейкин Ю. И.* Музыка эвенкийских сказаний // Эвенкийские героические сказания. Новосибирск, 1990.

Алексеев 1976 — *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада. М., 1976.

Алексеев, Николаева 1981 — *Алексеев Э., Николаева Н.* Образцы якутского песенного фольклора. Якутск, 1981. С. 67–68.

Васильев 1973 — *Васильев Г. М.* Живой родник. Якутск, 1973.

Галицкая 2002 — *Галицкая С. П.* Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Мат. междунар. науч. конф. 15–16 мая 2002 г. Новосибирск, 2002. С. 84–87.

Жорницкая 1966 — *Жорницкая М. Я.* Народные танцы Якутии. М., 1966.

Иванов 1993 — *Иванов С. А.* Центральная группа говоров якутского языка: Фонетика. Новосибирск, 1993.

Ксенофонтов 1992 — *Ксенофонтов Г. В.* Шаманизм. Избр. труды. Якутск, 1992.

Кулаковский 1979 — *Кулаковский А. Е.* Научные труды. Якутск, 1979.

Маак 1994 — *Маак Р. К.* Вилюйский округ. 2-е изд., М., 1994.

Миддендорф 1877 — *Миддендорф А. Ф.* Путешествие на север и восток Сибири. СПб., 1877.

Николаева 2006 — *Николаева Н. Н.* Песенное творчество М. П. Кульбертиновой / Н. Н. Николаева. Новосибирск, 2006. (Памятники этнической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока; т. 10).

Павлова 2001 — *Павлова Т. В.* Обрядовый фольклор эвенов Якутии (музыкально-этнографический аспект). СПб, 2001.

Павлова 1997 — *Павлова Т. В.* Эвены // Музыкальная культура Сибири. В 3 т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири. Новосибирск, 1997.

Пекарский 1958 — *Пекарский Э. К.* Словарь якутского языка: В 3 т. М., 1958–1959. Т. 1.

Радлов 1893 — *Радлов В. В.* Опыт словаря тюркских наречий. СПб., 1893. Т. 1.

Серошевский 1993 — *Серошевский В. Л.* Якуты. Опыт этнографического исследования. 2-е изд., М., 1993.

Слепцов 1972 — *Якутско-русский словарь / под ред. П. А. Слепцова.* М., 1972.

Шейкин 1996 — *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996.

Эргис 1974 — *Эргис Г. У.* Очерки по якутскому фольклору. М., 1974.

Якутские народные песни 1977 — *Якутские народные песни: В 4 ч.* Якутск, 1977. Ч. 2.

**Summary.** *The article is the first to study Sakha (Yakut) ritual music in terms of its typological similarities with the ones of other Yakutian peoples: Evens, Evenki, and Yukaghirs. The similarity of these chants is manifested in their respective ceremonial rituals: well-wishing incantations, round songs and dances, and shamanistic rituals. The same similarities can be found in improvisational character and monotonous nature of melos. The diversities are manifested in the language, melodic, and tone colour of Yakutian peoples' ritual chants.*

**Key words:** *ritual, genres, traditions, songs, melody.*