

На правах рукописи



**ГОРБАЧЕВА ЮЛИЯ СЕРГЕЕВНА**

**ШАМАНСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ ЧАЛКАНЦЕВ:  
ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ И СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2017

Диссертационная работа выполнена на кафедре этномузыкознания  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Новосибирская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки»

**Научный руководитель:** **Сыченко Галина Борисовна**  
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО  
«Новосибирская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки», доцент кафедры  
этномузыкознания

**Официальные оппоненты:** **Ларионова Анна Семеновна**  
доктор искусствоведения, ФГБУН Институт  
гуманитарных исследований и проблем  
малочисленных народов Севера Сибирского  
отделения РАН, главный научный сотрудник,  
заведующая сектором якутского фольклора

**Солдатова Галина Евлампьевна**  
кандидат искусствоведения, ФГБУН Институт  
филологии Сибирского отделения РАН, ведущий  
научный сотрудник сектора фольклора народов  
Сибири

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Московская государственная  
консерватория имени П.И. Чайковского»  
кафедра истории зарубежной музыки

Защита состоится «22» июня 2017 года в 14 часов на заседании совета  
Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО  
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по  
адресу 630099, Новосибирск, ул. Советская 31, e-mail: [ngk\\_dissovet@mail.ru](mailto:ngk_dissovet@mail.ru)

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки  
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И.  
Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ  
ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»  
<http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ мая 2017 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета

доктор искусствоведения



Н.П. Коляденко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Современная шаманская традиция чалканцев отличается довольно редкой устойчивостью во времени и аутентичностью, что делает ее весьма репрезентативным объектом, изучение которого позволяет сформулировать широкий круг проблем саяно-алтайского шаманизма и выявить его существенные черты, в том числе, связанные с музыкальной составляющей ритуала.

**Степень разработанности темы исследования.** Шаманская традиция чалканцев рассматривается уже довольно продолжительное время в этнографических трудах, наиболее значимыми из которых являются работы В.В. Радлова, Й.Г. Гранё, К. Хильдена, Л.П. Потапова, Н.А. Алексеева. Музыкаведческие исследования шаманских ритуалов чалканцев крайне немногочисленны.

Ведущим специалистом в этой области является Г.Б. Сыченко. Совместно с Н.М. Кондратьевой ею еще в 1985 г. были зафиксированы редчайшие образцы музыкально-обрядовой практики двух потомственных чалканских шаманок, представляющих единую семейно-родовую традицию. На основе расшифровки одного из этих образцов Г.Б. Сыченко впервые предпринимает музыкаведческий анализ чалканского шаманского текста и вводит ряд значимых понятий, таких как блочный тип композиции, формульные и неформульные эпизоды, лейтмотивы. На базе работы с текстами других тюркских традиций Южной Сибири исследователь предлагает теоретические концепции и разрабатывает методологические подходы, касающиеся шаманской музыки в целом.

**Актуальность исследования** обусловлена тем, что шаманская музыка все еще остается малоизученной, так как работа с ней осложняется трудностями фиксации и интерпретации текстов. Анализ музыкального компонента шаманского текста позволяет установить важные закономерности раннефольклорного интонирования, а также дает возможность сделать выводы о структуре и принципах организации музыки сложно устроенного ритуального текста.

Исследование комплексного обрядового действия, в котором музыка выполняет важную роль, позволяет сделать выводы, имеющие значение не только для музыковедения, но и ряда смежных наук, таких как фольклористика, этнография, психология и других. И, наконец, в свете неуклонного угасания традиционной культуры чалканцев, актуальными представляются фиксация и консервация аутентичных образцов редкого в наши дни жанра музыки устной традиции.

**Исследовательская проблема**, разрабатываемая в данной диссертации, заключается в установлении основных закономерностей организации музыкальной составляющей шаманского ритуального текста.

**Объектом исследования** является шаманская традиция чалканцев, репрезентантом которой в современных условиях является обряд ловли души, проведенный потомственной чалканской шаманкой А.К. Абашевой.

**Предметом исследования** стали наиболее существенные параметры музыкального текста, а именно стиховая и слогоритмическая организация, звуковысотность и типы интонирования, особенности корреляции этих параметров между собой и их связь с изменяющимся в ходе сеанса состоянием шамана.

**Целью данной работы** является установление принципов организации музыкального компонента шаманского обряда чалканцев на примере конкретного шаманского текста. Данная цель затрагивает два взаимосвязанных аспекта. Первый из них состоит в выявлении особенностей музыкальной структуры текста с точки зрения традиционных параметров его организации, выраженных средствами нотной графики (лад, мелодика, слогоритм и т.п.). Второй аспект заключается в рассмотрении собственно шаманского интонирования, параметры которого не отражены в нотном тексте, однако присутствуют в звучащем материале.

Для реализации поставленных целей необходимо было решить **ряд задач:**

- выработать адекватную методологию анализа различных параметров организации шаманского текста;
- сделать нотную расшифровку музыкального текста обряда;
- выявить основные композиционные принципы, организующие музыкально-поэтический текст обряда;
- проанализировать звуковысотность и выявить наиболее существенные закономерности ее организации;
- осуществить сегментацию текста обряда с точки зрения имеющихся в нем типов интонирования;
- выявить и описать релевантные для данной традиции типы шаманского интонирования;
- установить функционирование выделенных типов интонирования в обряде и их иерархию;
- установить корреляцию выявленной типологии интонирования и особенностей музыкальной организации камлания;
- определить взаимозависимость и взаимовлияние стадий измененного состояния сознания шаманки с характерными чертами основных параметров организации музыкального текста обряда.

Прикладной задачей исследования стал сбор и обобщение этнографической информации о чалканцах и семейно-родовой шаманской традиции Барбачаковых.

**Материалом исследования** являются аудиозаписи шаманских обрядов, записанных от А.К. Абашевой в 1985, 1992, 2007 годах, в том числе – два образца, представляющие собой полный шаманский обряд ловли души, который был зафиксирован в 1992 году в с. Суранаш Турочакского района Республики Алтай ст. научным сотрудником НГК Г.Б. Сыченко. В работе также использованы фоно-, видеозаписи, полевые дневники и другие документы,

собранные в ходе шести музыкально-этнографических экспедиций в Турочакский район Республики Алтай, проведенных в период с 1985 по 2007 годы (в том числе – с участием автора данной работы). Все эти материалы позволяют вписать рассматриваемый обряд в контекст чалканской шаманской традиции.

**Методологической основой исследования** является комплексный подход, активно применяемый отечественными фольклористами. Изучение звуковысотности опирается на работы Э.Е. Алексеева о раннефольклорном интонировании, при выявлении ритмико-мелодических формул использовался широко применяемый слогоритмический метод.

Важное значение при разработке методов анализа чалканского шаманского текста для нас имели разработки новосибирских музыковедов. Так, основным методологическим инструментарием при проведении типологии шаманского интонирования стал подход, предложенный В.В. Мазепусом, дополненный разработками других исследователей, в частности, некоторыми положениями А.П. Ментюкова, а также методикой составления графиков-хронотопов О.А. Шейкиной.

При исследовании архитектурных особенностей камлания мы использовали систему понятий, разработанную Г.Б. Сыченко. Гипотеза этого исследователя о роли голоса в достижении шаманом измененного состояния сознания стала отправной точкой при изучении проблемы корреляции музыкального компонента камлания и шаманского транса.

**Новизна проведенного нами исследования** заключается в следующем. Прежде всего, был полностью расшифрован и, таким образом, введен в научный обиход новый музыкальный материал – текст полного шаманского обряда ловли души.

Помимо нотной представлена расшифровка текста с точки зрения встречающихся в нем и сменяющих друг друга типов интонирования, которые невозможно адекватно отразить средствами нотной графики. Такого рода расшифровка, насколько нам известно, еще никем не предпринималась. Выявленная на ее основе типология шаманского интонирования в таком объеме предпринята впервые.

Указанный текст был проанализирован с точки зрения разных параметров его организации, таких как композиция, лад, мелодика. Все полученные аналитические результаты являются новыми, характеризующими музыкальный компонент шаманского обряда с неизвестных ранее сторон. В частности, впервые осуществлена комплексная характеристика развернутого обрядового текста. Кроме того, получены данные, которые достоверно указывают на наличие непосредственной связи музыкальных параметров шаманского обряда и измененного состояния сознания, в которое входит шаман в процессе проведения ритуала.

**Степень достоверности полученных результатов** определяется рядом факторов. В ее основе лежит достоверный аутентичный материал. Работа над расшифровкой велась с использованием современных компьютерных программ, дополняющих и уточняющих традиционный слуховой анализ.

Полученные результаты сравнивались с данными, относящимися к той же самой семейно-родовой традиции и другим тюркоязычным традициям Саяно-Алтая.

**Практическая и теоретическая значимость работы.** Результаты проведенного исследования имеют теоретическое значение для современной этномузикологии, в частности, изучения раннефольклорного обрядового интонирования. Обнаруженные связи шаманского интонирования с измененным состоянием шамана, проявляющиеся на всех уровнях организации текста, имеют теоретическое значение как для музыковедения в целом, так и для психологии и медицины.

Практическая значимость полученных результатов заключается в первую очередь в нотировании и вводе в научный обиход уникальных образцов шаманского текста, относящегося к угасающей традиции чалканцев, что дает возможность их использования в образовательном процессе, в реконструкции исчезающих культовых традиций, в театрально-культурной деятельности и т.д.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Музыкальная составляющая текста шаманского камлания имеет особую природу и соответствующую ей структурную организацию, в которой проявляются как универсальные общетипологические, так и характерные для шаманского типа деятельности специфические свойства.

2. Специфические черты чалканской шаманской музыки в наибольшей степени проявляются в области композиционной организации, звуковысотности и интонирования.

3. Между различными параметрами организации чалканского шаманского текста существует коррелятивная связь – изменение одного из них приводит к изменениям в другом.

4. В каждом из параметров организации проявляется коррелятивная связь с измененным состоянием сознания, которое самым непосредственным образом влияет на структуру музыкального компонента.

**Апробация результатов исследования.** Результаты исследования были представлены в докладах, подготовленных для конференций разного уровня, среди которых XIV, XV и XVII научный семинар-симпозиум Сибирского регионального вузовского центра по фольклору (Омск, 2005, 2006, 2008), Вторая Межрегиональная студенческая музыкально-теоретическая конференция (Новосибирск, 2006), Региональная научно-практическая конференция «Мельниковские чтения» (Новосибирск, 2007), Второй Всероссийский конгресс фольклористов (Москва, 2010), Международная научная конференция «Этномузыкознание в XXI веке» (Новосибирск, 2015), I Сибирский форум фольклористов (Новосибирск, 2016) и других.

Наиболее значимые моменты, выявленные при анализе рассматриваемого обряда, были изложены в ряде статей, опубликованных в течение 2005 – 2016 годов в различных научных изданиях, в том числе и в изданиях, рекомендованных ВАК.

Некоторые результаты работы с чалканским шаманским текстом обряда ловли души использовались при подготовке учебного курса «Вопросы

традиционного исполнительства» для аспирантов и ассистентов-стажеров НГК им. М.И. Глинки.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Диссертация соответствует п. 6 «Этномузыкознание (фольклористика)», п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений», п. 9 «История и теория музыкальных жанров» паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы и семи Приложений. Постановка проблемы осуществляется в Главе I, после чего последовательно рассматриваются различные параметры организации музыкального текста шаманского обряда ловли души от наиболее традиционных, таких как композиционная организация (Глава II) и особенности звуковысотности (Глава III) до относительно новых, таких как шаманское интонирование (Глава IV). Основные выводы группируются в конце каждой главы и суммируются в Заключении. Для иллюстрации выводов, полученных в ходе аналитической работы, в текст диссертации включены приложения, среди которых этнографический очерк, сведения о семейно-родовой традиции Барбачаковых, фрагменты расшифровки вербального и музыкального текста камлания, а также таблицы, графики-хронотопы и диаграммы, отражающие результаты проведенной типологии шаманского интонирования.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** осуществлен обзор литературы по теме исследования; обоснована актуальность работы; обозначены объект и предмет диссертационного исследования; определена его цель и поставлены основные задачи для ее достижения; описан материал, на основании анализа которого проводилась работа; приведена методологическая база диссертации; отражена степень новизны полученных результатов; приведены сведения об их апробации, а также изложена структура работы.

**Глава I «Проблемы изучения музыки шаманского обряда».** Шаманский обряд как объект научного исследования на протяжении длительного периода вызывает неослабевающий интерес ученых. С того момента, когда были сделаны первые описания шаманских практик, данный феномен исследовался с точки зрения этнографии, лингвистики, фольклористики, психологии. Особое место в этом ряду занимает изучение музыки шаманского обряда, поскольку закономерности организации музыкального текста камлания имеют непосредственную связь с основополагающими аспектами его проведения.

В § 1.1. «История изучения шаманской музыки сибирских народов» осуществлен обзор работ сибирских ученых, посвященных описанию музыки шаманского обряда. Первые из них начали появляться еще в начале XX века. В

числе исследователей, проводивших запись образцов музыкального фольклора, в том числе шаманской музыки коренных народов Сибири, были А.В. Анохин, С.Д. Майнагашев, В.И. Анучин, И.И. Суслов, Л.Я. Штернберг, С.М. Широкогоров, Е.Н. Широкогорова, В.И. Иохельсон, А.Н. Липский и др. Работы этих ученых можно отнести к раннему этапу исследования музыки шаманского обряда народов Сибири. В это время появились первые описания этнографических особенностей проведения обряда у различных народов, а также были записаны фрагменты шаманских камланий.

Середина двадцатого века ознаменована ярко выраженным спадом исследовательской активности в области изучения шаманской музыки народов Сибири, обусловленным негативным отношением властей к любым проявлениям религиозной жизни. Однако некоторые сведения относительно музыки шаманского обряда попадали в научные труды (монографии А.Н. Аксенова, А.М. Айзенштадта и др.).

Целенаправленная работа по сбору материалов и изучению музыкальных культур всех сибирских этносов возобновилась с конца 1960-х годов: в ее ходе был проведен целый ряд комплексных экспедиций в различные районы Сибирского региона. Здесь следует отметить деятельность таких ученых, как И.А. Бродский (Богданов), Э.Е. Алексеев, Ю.И. Шейкин, Т.Д. Булгакова, З.К. Кыргыз, а также молодых исследователей, работавших под руководством некоторых из них. Сюда относится полевая и научная работа Г.Б. Сыченко, Н.М. Кондратьевой, О.Э. Добжанской, Т.В. Павловой, Р.Б. Назаренко, Т.Ю. Дорожкой, Г.Е. Солдатовой. Собранные ими коллекции послужили материалом для написания исследований различного научного масштаба – от дипломных работ до монографий, которые были изданы в дальнейшем, на рубеже двадцатого и двадцать первого веков. В этих трудах приводятся нотные расшифровки музыкальных фрагментов шаманских камланий, излагаются данные наблюдений над разными аспектами музыки обряда: некоторыми особенностями структурной организации, мелодикой, звуковой средой обряда в целом и так далее.

На рубеже двадцатого и двадцать первого веков изучение музыки шаманского ритуала музыковедами Сибири продолжилось: собирались новые коллекции записей, велась активная научная работа. Результатом этой работы стали коллективные сборники и монографии, посвященные описанию особенностей интонационных культур этносов Сибири, где важное место занимало исследование обрядовой музыки. К таким трудам можно отнести тома академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», коллективную монографию «Музыкальная культура Сибири», сборник статей «Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика» и др.

Итак, к началу 2000-х годов в сибирском музыкознании была накоплена солидная база аудио- и видеокolleкций с записями фрагментов и полных образцов шаманских камланий, разработаны методики расшифровки шаманской музыки и аналитической работы с ней, а также опубликовано достаточное количество статей на данную тему, что позволило сибирским музыковедам продолжить исследования музыкального компонента текста



шаманского обряда на новом уровне, в результате чего появились значимые комплексные исследования.

К таким трудам относятся работы О.Э. Добжанской, посвященные исследованию шаманской музыки самодийских народов. Ученый расширяет круг актуальных теоретических проблем в изучении музыкального компонента шаманского обряда самодийских этносов. В частности, О. Э. Добжанская предлагает вариант классификации типов интонирования в шаманской музыке.

Комплексный подход к изучению музыкальной составляющей шаманского камлания в сибирском музыкознании также стал основой для ряда статей Г.Б. Сыченко. Ею были написаны базовые работы в этой области на материале шаманских обрядов саяно-алтайских народов и этносов Непала.

Г.Б. Сыченко установлено содержание понятия «шаманское интонирование» в его связях с терминами «интонация» и «интонирование», характерными для отечественного музыковедения. Исследователь дает панораму бытования данной страты интонационной культуры приводит сравнительную характеристику шаманского интонирования у кумандинцев, чалканцев, шорцев, сагайцев, бельтиров, тоджинцев на основе проанализированных полевых записей обрядов этих этносов. Помимо этого, Г.Б. Сыченко обращает внимание на вопросы жанровой типологии шаманского фольклора, специфики шаманского текста и т.д.

Музыкальный компонент текста шаманского обряда в сибирском музыкознании находится в стадии активного изучения и насчитывает уже достаточно большое количество специальных работ. Тем не менее, многие аспекты данной проблемы требуют дальнейших углубленных исследований.

§ 1.2. «К проблеме «музыка и транс»: исследовательские подходы» представляет собой попытку описания одного из таких аспектов. Нам представляется, что вопрос о погружении шамана в измененное состояние сознания (далее ИСС) имеет самое непосредственное отношение и к изучению музыки шаманского ритуала.

На сегодняшний день мнения исследователей шаманизма относительно присутствия ИСС в шаманских практиках разделились. Одни ученые (Р. Амайон) считают, что обряд представляет собой своеобразное театральное действие, которое не сопровождается психофизиологическими изменениями, называемыми трансом. Другие исследователи определяют ИСС как одно из важнейших условий проведения шаманского обряда, а шамана как практика, в совершенстве владеющего техниками входа и продуктивной работы в таком состоянии. Среди тех, кто придерживается последней точки зрения, находятся отечественные и зарубежные ученые, такие как М. Элиаде, Э. Бургиньон, Р.Г. Уоссон, В.Г. Жилек, Ж. Руже, О.В. Гордеева и другие.

Фундаментальные результаты в области исследования шаманизма с точки зрения практик ИСС получены группой ученых «Центра по изучению шаманизма и иных традиционных верований и практик» ИЭА РАН В.И. Харитоновой, Б.Ц. Гомбоевым, Н.Е. Свидерской, Ю.В. Украинцевой, Е. А. Мещеряковой и другими. На основании результатов нейрофизиологического обследования шаманов, их психологического

тестирования, психиатрического заключения, а также дополнительного обследования с помощью современных нейрофизиологических методик, было доказано, что во время камлания в организме шамана действительно происходят изменения психофизиологического характера, а сами шаманы владеют практиками погружения в ИСС.

Исследования такого плана изучают проблему музыки и транса в общем. Изучение же конкретной шаманской традиции дает возможность рассмотреть данную проблему в более детальном приближении. Вопросы корреляции ИСС шамана и музыкальных параметров обрядового текста, а также взаимное влияние, которое оказывают друг на друга специфические для шаманской музыки приемы интонирования и состояние транса, освещались лишь в некоторых работах зарубежных ученых, в частности, С. Майлза и Ф. Джаннаттазио. Разработка данной темы на материале сибирского шаманизма была начата Г.Б. Сыченко. Так, ею впервые была высказана мысль о роли вокального компонента в процессе достижения шаманом ИСС.

Состояние шаманского транса в значительной степени проявляется и в исследуемом нами чалканском шаманском обряде ловли души. Транс является своеобразным организующим фактором, обеспечивающим диффузность всех компонентов обряда в целом и музыкальной организации текста камлания в частности. Важная проблема взаимосвязи музыки шаманского обряда и ИСС шамана является одним из наименее разработанных в этномузыкознании и при этом перспективным направлением изучения музыки шаманского обряда. Данная проблема последовательно раскрывается в последующих главах диссертационной работы в связи с различными параметрами организации текста камлания.

**Глава II «Композиция шаманского текста: пространственные и временные аспекты»** посвящена анализу принципов композиционной организации обряда на разных композиционных уровнях. В § 2.1. «Обряд ловли души: содержание и общая композиционная структура» рассматриваются самые общие закономерности построения текста камлания. Обряд ловли души состоит из двух частей, первая из которых носит гадательный характер, а вторая представляет собой шаманское путешествие. При этом каждая из частей в свою очередь разделяется на три раздела.

Начальные разделы являются постепенной подготовкой к вхождению в состояние транса и характеризуется спокойным темпом, разборчивым вербальным текстом, оперированием устойчивыми мелодическими оборотами, сравнительно небольшим количеством возгласов и звукоподражаний. В среднем – основном – разделе шаманка входит в измененное состояние сознания, что выражается в сбивчивой, неразборчивой, экстатической речи, прерываемой вскриками, в обилии звукоподражаний, затрудненном, частом дыхании, резком прерывании фраз, постепенно ускоряющемся темпе. Заключительный раздел, где осуществляется выход из трансового состояния, объединяет признаки первых двух – замедление темпа, ограниченное число возгласов и звукоподражаний и возвращение устойчивых мелодических конструкций сочетается с неожиданными паузами и неровным дыханием.

Складывающуюся таким образом трехчастную структуру, по-видимому, можно отнести к универсальным способам организации текста, поскольку она обусловлена естественными причинами, связанными с вхождением в измененное состояние сознания, пребыванием в этом состоянии и выходом из него.

### § 2.2. «Строковая организация текста: типология и слоговая структура».

Строение шаманских текстов значительно сложнее, чем текстов других жанров фольклора. В связи с этим само деление камлания на строки потребовало от нас выработки специальных критериев такого деления.

В определении строковой структуры мы руководствовались несколькими постоянными параметрами, главным из которых стал **дыхательный**. Также учитывалась ритмическая и мелодическая **повторность материала и смена способа его интонирования**. Руководствуясь данными параметрами, мы получили строковую структуру обряда, где было выделено 802 строки в первой части и 1117 – во второй. Анализ строковой структуры дал нам возможность рассмотреть целый ряд существенных особенностей строения шаманского текста.

Каждая из выделенных строк анализировалась отдельно с нескольких точек зрения. Вначале определялся **тип строки**. С этой точки зрения все строки были разделены на **текстовые** и **возгласные** (далее – Т и В соответственно).

К строкам типа Т мы отнесли все строки обряда, которые основаны на знаменательном вербальном тексте и передают конкретное содержание обряда. Например, к ним относятся строки, где перечисляются духи-помощники шаманки (Кан-Катабал, Кан-Шулугун и др.), а также указываются их действия. Помимо этого к такому типу строк можно причислить и магическую формулу *«Шайык иртема!»*. Она относится к особому виду текстовых строк, которые мы, вслед за Г.Б. Сыченко, называем **лейтмотивами**.

Лейтмотивы камлания ввиду своей семантической и ритуальной значимости стоят особняком. Для них характерны: однострочная структура, постоянная вербальная формула и определенная ритмико-мелодическая структура. Исследуемое нами камлание содержит два лейтмотива. Первый лейтмотив приходится на слова *«Шайык иртема!»*. Он пронизывает текст обеих частей камлания с равномерным распределением по всем трем разделам каждой из частей. Вторым лейтмотивом является в конце первой трети текста первой части обряда. Он представляет собой троекратно повторяемое слово *шач (чач)*, которое буквально означает ‘кроплю’. Оба лейтмотива безошибочно узнаются в тексте камлания уже при первом прослушивании. В отличие от других строк, они не встречаются более двух раз подряд.

К строкам типа В относятся строки, не содержащие знаменательного вербального текста. Например, строки, основанные на сверхдолгих звуках на тот или иной возглас (*Ху-у-у!*, *Чи-и-и!* и многие другие), строки с ритмизованными «кашляющими» звуками (*Кху-кху*, *Бху-бху*, *Буб-кху* и другие). Сюда же мы отнесли ономотопеи, или звукоподражания (например, *кар-кар-кар* и *ма-ма-ма*) и так далее.

Кроме того, в обряде А.К. Абашевой встречаются строки смешанного типа, объединяющие возгласы и текстовые фрагменты. Такие образования можно, в свою очередь, разделить на два типа. К первому мы отнесли строки, где вербальный текст прерывается и завершается возгласной структурой (как правило, это ритмизованный кашель). Такие строки можно кратко обозначить ТВ. Ко второму же типу относятся строки, которые начинаются с одного или нескольких возгласов, а продолжаются текстом, часто представляющим собой неразборчивую скороговорку (обозначим их ВТ). Строки смешанного типа составляют небольшой процент от общего количества строк в первой части обряда и появляются, главным образом, в ее среднем разделе, где измененное состояние сознания наиболее интенсивно.

Во второй части обряда количество строк смешанного типа значительно больше, встречаются они почти с одинаковой частотой во всех разделах, а сами строки отличаются разнообразием. Наиболее интересными нам кажутся появляющиеся во второй части текста обряда строки смешанного типа, где возгласы различного плана сочетаются с лейтмотивами, что является исключением из общего для всего обряда принципа использования последних.

После определения типа строки производился анализ структуры строк с точки зрения количества слогов, а также слоговой структуры. Было установлено, что основными видами строки являются классический семисложник цезурированной структуры 4+3 и нецезурированный четырехсложник.

В чистом виде подобная структура строк в рассматриваемом тексте встречается нечасто. Здесь имеется значительное количество их вариантных изменений, в особенности, во второй части обряда. В первую очередь образование вариантов семисложника связано с расширением либо, наоборот, сокращением слогового объема строки. При этом базовым для всех нестандартных вариантов слоговой структуры остается разделение на слоги, которое можно выразить формулой  $4+n$ . Стабильным элементом, таким образом, является четырехслоговая доцезурная часть строки.

Второй устойчивый вид слоговой структуры строки типа Т представляет собой четырехсложник, реализованный слогоритмической формулой, образованной двумя краткими и двумя долгими элементами. Нужно отметить, что четырехсложник, как и семисложник, имеет большое количество вариантных структур. Это особенно заметно во второй части обряда, где становится весьма распространенным явление расширения четырехсложника. При этом ядром расширенных строк остается четырехсложная структура, а элементы, следующие за первыми четырьмя слогами, воспринимаются как добавочные, расширяющие ее.

Кроме выделенных устойчивых строк в анализируемом тексте встречаются строки с нерегламентированным слоговым составом, которые объединяются в особую группу. Характерным признаком строк данной группы является последовательное использование ритмической ячейки «четверть и восьмая». Количество таких ячеек колеблется от двух до шести. Кроме того, в

начале строки на слабом времени могут добавляться элементы, образующие квазизатактовые структуры.

Итак, после изучения с нескольких точек зрения строкового состава текста обряда и определения основных типов, а также видов и вариантов строк, нам стали очевидны трансформации, происходящие в строковом устройстве текста во время проведения шаманского обряда.

§ 2.3. «Формульные и неформульные эпизоды в структуре текста обряда». Следующий уровень композиционной организации текста обряда составлен рядом эпизодов. Двумя основными видами эпизодов здесь являются **формульные и неформульные**.

Формульные эпизоды основаны на повторении строк какой-либо схожей слогоритмической структуры, сочетающейся с различным вербальным наполнением. Для данного уровня организации текста характерно также использование мелодической повторности, в результате чего образуются **ритмико-мелодические формулы**, более подробно рассматриваемые в Главе III.

Неформульные эпизоды, соответственно, включают в себя участки текста, на которых свободно чередуются разные типы строк. С точки зрения плана выражения такие эпизоды обычно объединяют как крайне неустойчивые, так и устойчивые виды строк (как текстовых, так и возгласных), и поэтому определяются как **полиморфные**. Полиморфные эпизоды имеют самую разнообразную и нерегламентированную композиционную структуру.

Формульные эпизоды отличаются друг от друга использующимися в них ритмико-мелодическими формулами. Так, эпизоды, составленные четырехсложными текстовыми строками и их расширенными и редуцированными вариантами, основанные на первой ритмико-мелодической формуле, мы обозначили как **формульные эпизоды первого типа**. Эпизоды, сформированные семисложными строками, которые репрезентируют вторую ритмико-мелодическую формулу, мы назвали **формульными эпизодами второго типа**. Эпизоды, где преобладает третья ритмико-мелодическая формула (более подробно о ней будет сказано в Главе III), были, соответственно, обозначены нами как **формульные эпизоды третьего типа**. При этом формульные эпизоды первого типа являются наиболее устойчивыми в обеих частях обряда, что выражается в их строфической структуре, близкой к песенной, и значительном по сравнению с формульными эпизодами других типов объеме. Кроме того, такие эпизоды отличаются сравнительно небольшим количеством включенных возгласных строк.

Формульные эпизоды второго типа, основанные на семисложнике, до середины первой части обряда не превышают в объеме трех-четырёх строк. Во второй половине первой части и во второй части рассматриваемые эпизоды достигают 20 строк, однако количество включенных в них строк разных типов также увеличивается.

Формульные эпизоды третьего типа в камлании появляются, когда измененное состояние сознания шаманки входит в наиболее интенсивную фазу. Соответственно, более значительную в количественном и функциональном

отношении роль формульные эпизоды третьего типа играют в музыкальном тексте второй части обряда. Этим эпизодам присуща наименьшая регламентированность.

Особо следует отметить, что во второй части обряда формируется особая формульность, основанная на строках-ономатопеях (звукоподражаниях). Довольно продолжительные эпизоды (в среднем включают девять ономатопей), состоящие из подобных строк, можно назвать **формульными эпизодами сигнального типа**. Они построены на чередовании звукоподражательных строк и коротких текстовых строк, исполняемых неразборчивой скороговоркой и представляющих собой небольшие (четырёх-шестислоговые) построения, отмеченные высокой степенью экзатичности. Эпизоды подобного типа представляются нам чрезвычайно важным явлением, знаменующим выход роли различных сигналов, включенных в текст обряда, на новый функциональный уровень.

Итак, с точки зрения разделения текста камлания на эпизоды тип композиции рассматриваемого нами шаманского обряда, где чередуются эпизоды разного типа, можно определить как **блочный**. Нужно отметить, что формульные эпизоды не располагаются непосредственно друг за другом – их разделяют небольшие полиморфные эпизоды или отдельные возгласные строки. Таким образом, на протяжении всего текста обряда сохраняется оппозиция формульного и неформульного, причем полиморфным эпизодам противопоставлен каждый раз только один вид формульности.

При этом организация текста обряда с точки зрения деления ее на эпизоды эволюционирует от начала к концу. Она подчиняется постепенно усиливающимся процессам взаимопроникновения эпизодов разного типа, внедрения неустойчивых элементов текста в стабильные его участки и т. д. Этот динамический процесс, в свою очередь, обусловлен непосредственным влиянием смены фаз измененного состояния сознания шаманки, степенью ее погруженности в состояние транса.

2.4. «Особенности композиционной структуры музыкального текста обряда ловли души». Итак, композиционная структура рассматриваемого нами обряда образуется несколькими иерархическими уровнями. На самом общем уровне камлание складывается из двух крупных частей. Следующий композиционный уровень – строение каждой из частей. Наш анализ показал, что они организованы идентично: каждая из них состоит из трех разделов, не отделяемых друг от друга четкими границами. При этом разделы являются этапами единого процесса и тесно связаны между собой. Следующими двумя композиционными уровнями строения обряда являются, соответственно, уровень разделения его частей на эпизоды и уровень деления на строки.

В организации музыкального компонента камлания большое значение имеет общий процесс **динамизации композиционной структуры**, который, в свою очередь, тесно связан с техникой вхождения в транс.

**Глава III «Звуковысотные аспекты чалканского шаманского текста».** Шаманское интонирование А.К. Абашевой является характерным образцом раннефольклорного интонирования и отличается сложностью

устройства, что обусловлено действием ряда факторов. Во-первых, это взаимодействие тенденций формульности и ее преодоления. Во-вторых, использование различных типов интонирования, в том числе и с ослабленной напряженностью, приводит к тому, что звуковысотность перестает восприниматься дифференцированно. В-третьих, значительная роль микроинтонационных процессов, размывающих и без того подвижные ладозвукорядные структуры. Исходя из описанной специфики, звуковысотный параметр здесь анализируется дифференцировано и последовательно – от наиболее стабильных структур к менее стабильным.

§ 3.1. «Основные закономерности звуковысотной организации РМФ-1 в первой части обряда ловли души». Участки, объединенные первой ритмико-мелодической формулой (РМФ-1), доминируют в структуре первой части обряда: на их долю приходится более 40 % всего текстового объема (339 строк из 802). Наряду с этим на данных участках музыкального текста камлания наблюдаются ясные закономерности мелодического оформления, которые непосредственно сопрягаются с объединением строк в строфические композиционные единицы.

Мелодический инвариант РМФ-1 представляет собой четырехстрочную мелострофу, которая состоит из 4-слоговых изоритмических строк. Слогоритмическая форма каждой строки состоит из двух кратких и двух долгих слогов: *к к д д*, где длительность кратких слогов равна восьмой, а долгие слоги близки к четверти с точкой. Ладозвукоряд инварианта РМФ-1 относится к числу узкообъемных и содержит всего три ступени: *es-f-g*. Данное ладовое образование представляет собой единственную более или менее устойчивую звукорядную структуру в музыкальном тексте камлания, а эпизоды, основанные на РМФ-1, являются основным интонационно-мелодическим содержанием обряда.

Однако при этом имеет место постоянное варьирование и значительное обновление основного тематического материала камлания, что указывает на проявление принципа мобильности.

В ходе анализа звуковысотной организации РМФ-1 в тексте обряда были вычленены все строки, которые репрезентируют данный материал. Предметом рассмотрения стали ступени финальные тоны каждой строки в полных строфах. Именно они образуют ладокомпозиционный остов строфы. С целью определить **ладокомпозиционный инвариант (ЛКИ)** строфы РМФ-1 мы произвели цифровое обозначение финальных тонов всех встречающихся в тексте первой части обряда ее (формулы) вариантов. В результате нами было получено сочетание финалисов строфы *f-es-f-es*, которое можно считать ее ЛКИ и выразить схематической записью: **2-1-2-1**. Статистический подсчет показал, что этот вариант составляет 43% от общего числа строф. Обращает на себя внимание, что в данном инварианте проявляется закономерное чередование ладового устоя и неустоя.

Статистические показатели используемых финалисов, рассмотренных по отдельности, вне состава строфы, повышают частотность их появления на каждой из позиций и тем самым подтверждают инвариантный характер

выявленной структуры. Таким образом, в звуковысотной организации РМФ-1 ярко представлена формульность.

Принцип непрерывного сквозного развития влияет на образование различных **вариантов ладокомпозиционной структуры строфы**. Всего насчитывается 23 таких варианта. Они образуют несколько групп, в разной степени отстоящих от ЛКИ. Первая представлена строфами, оканчивающимися на устойчивой первой ступени. Вторая состоит из строф, заканчивающихся второй ступенью звукоряда. Наконец, в третью группу вариантов входят строфы, где окончания строк зеркально переворачиваются: **2-1-2-1** преобразуется в **1-2-1-2**. Каждая группа, в свою очередь, делится на подгруппы.

Важной закономерностью использования РМФ-1 в первой части обряда является то, что изменение мелодических рисунков строк и появление наиболее далеких от основных вариантов происходит в среднем и завершающем разделах. Формульность начинает расшатываться постепенно, когда РМФ-1 уже утвердилась как основной мелодический материал.

3.2. «Особенности функционирования РМФ-1 во второй части обряда ловли души». Во второй части обряда в связи с новой смысловой наполненностью текста функционирование РМФ-1 значительно трансформируется. Прежде всего, на долю участков, объединенных ею, приходится только 19 % всего текстового объема.

Кроме того, принцип мобильности во второй части обряда является основным в первых двух разделах камлания, что отражается на функционировании здесь РМФ-1 и определяет использование нового подхода к анализу ее звуковысотной структуры.

Прежде всего, разрушению подвергается само явление строфичности. Размывание четырехстрочной строфы происходит разнообразными способами: в строфу внедряется сигнальная строка; строфа становится разомкнутой; в четвертой строке строфы возникает расширение.

Под действием принципа непрерывного сквозного развития ярко проявляется дрейф высоты, то есть звукорядная миграция строк, репрезентирующих РМФ-1: опорный тон здесь последовательно перемещается со звука *es* первой октавы на звук *as* малой октавы, затем на *b* малой октавы и возвращается к *as* малой октавы (вариантом которого служит *a* малой октавы).

Все это говорит о том, что в связи с высокой степенью ИСС принцип мобильности проявляется во второй части обряда более значительно.

§ 3.3. «Специфика звуковысотной организации в РМФ-2 и РМФ-3». РМФ-2 также обладает рядом устойчивых признаков, которые выделяют ее из текстового потока обряда. Главным из них является слоговая организация строки: обычно это семисложник, организованный как сумма четырех и трех слогов (4+3). Еще одним устойчивым отличительным признаком появления РМФ-2 является слогоритмическое строение строк: семь длительностей в строке укладываются в восьмивременной период.

Ладомелодические признаки, характерные для данной формулы, играют меньшую роль. По сути, в каждой из строк РМФ-2 представлен собственный индивидуальный звукоряд. Здесь в качестве объединяющего строки момента



можно отметить только общий нисходящий мелодический контур, разворачивающийся в узком терцовом диапазоне. При этом большинство строк, репрезентирующих рассматриваемую формулу, начинаются со скачка с низкого звука на относительно высокий. Однако когда на первый план выходит принцип мобильности, мелодические рисунки строк подвергаются значительным изменениям, а инвариантное значение сохраняет только слоговая и ритмическая организация строк.

РМФ-3 демонстрирует сходные закономерности. В качестве мелодического инварианта здесь выступает лишь нисходящий мелодический контур, тогда как тембровая и ритмическая организация строк выходят на первый план и играют роль основных инвариантных признаков. Кроме того, здесь присутствует и ритмическая инвариантность: организующим началом является хореическая ритмическая ячейка: четверть и восьмая. Такие ячейки составляют строки от четырех до двенадцати слогов.

§ 3.4. «Специфика звуковысотной организации в лейтмотивах». Как и другие устойчивые структуры в данной камлании, лейтмотивы подчиняются, с одной стороны, принципу формульности, с другой – принципу непрерывного сквозного развития. **Первый лейтмотив** обряда (ЛМ-1) представляет собой строку с текстом «*Шайык итерма!*», в которой второй и третий слоги при пропевании объединяются, в результате чего возникает устойчивая слогоритмическая структура, а именно четко дифференцируемое в тексте обряда сочетание двух кратких и двух сверхдолгих длительностей. Мелодический контур ЛМ-1 складывается из широкого восходящего скачка и дальнейшего терцового нисхождения с третьей на первую ступень. Такое ритмическое и мелодическое оформление ЛМ-1 можно считать его инвариантом

Процесс варьирования лейтмотива представляет собой постепенное изменение начального проведения, где каждое последующее появление является вариантом предыдущего, а в качестве двух полюсов изменения лейтмотива выступают начальный вариант и предпоследнее проведение. Резкого противопоставления между ладово контрастными вариантами нет – это, скорее, процесс постепенной мутации.

Во второй части музыкального текста обряда ЛМ-1 сохраняет мелодическую и ритмическую структуру инварианта, что является отражением действия упоминаемого выше принципа формульности. Процесс непрерывного сквозного развития наиболее ярко выражается в своеобразной транспозиции данной структуры на протяжении всей второй части.

Все проведения ЛМ-1 здесь оформляются в три группы, объединенные идентичной высотой. В начале части располагается группа проведений с опорным тоном *es*. Средний раздел второй части камлания включает в себя все проведения ЛМ-1 с мигрирующим в объеме малой секунды (от *e* до *g*) опорным тоном. И, наконец, последняя группа проведений, характеризуется резким сдвигом опоры на *b* малой октавы.

Основными инвариантными признаками **второго лейтмотива** (ЛМ-2) являются его ритмический и вербальный состав. Строки, репрезентирующие

второй лейтмотив, представляют собой последовательность трех долгих звуков (четверть с точкой). При этом тоновый рисунок лейтмотива довольно сложен. С одной стороны, в обобщенном плане он представляет собой троекратное повторение на одном высотном уровне. С другой стороны, каждый из составляющих его элементов включает ритмически оформленные внутризонные изменения высоты.

Подобные микроинтонационные процессы чрезвычайно характерны для звуковысотной организации шаманского интонирования в целом. В анализируемом обряде они ярко проявляются в лейтмотивах, а также в первой ритмико-мелодической формуле, приходясь, как правило, на долгие и сверхдолгие длительности. На слух такого рода микроинтонации воспринимаются как вибрирующее звучание с глиссандированием или без него. Данный прием основан на сочетании артикуляторного и звуковысотного вибрата, отличающих шаманское интонирование от интонирования в других жанровых областях чалканской традиционной музыкальной культуры.

Таким образом, полученные нами выводы свидетельствуют о приоритете тембрового и ритмического параметров организации музыкального материала и позволяют отнести шаманское интонирование А.К. Абашевой к раннефольклорному. В обряде значительно влияние принципа мобильности, который обуславливает постепенное расширение и обновление звукорядов, смещение опор с устойчивых на неустойчивые тоны, значительное вариантное преобразование исходных формульных структур. Большую роль в тексте камлания играют микроинтонационные процессы.

#### **Глава IV «Типы интонирования в чалканском шаманском обряде».**

§ 4.1 «К проблеме типологии шаманского интонирования». В качестве специального термина понятие «шаманские интонирование» было проанализировано в одной из работ Г.Б. Сыченко. В частности, автором достаточно подробно прослежена история формирования и бытования в отечественной исследовательской литературе термина «интонирование». Для целей данной работы особую важность представляет один из частных, но существенных аспектов теории интонирования – типология интонирования. Использование и обоснование этого понятия можно найти в трудах И.И. Земцовского, Ф.А. Рубцова, Г.В. Лобковой, Ю.И. Шейкина и других. На примере конкретных интонационных культур типология интонирования была предпринята Т.Д. Булгаковой, Е.Б. Резниченко, О.Э. Добжанской. Для классификации типов интонирования авторы выбирают различные принципы и критерии.

Методологической базой типологии шаманского интонирования чалканцев, предложенной в данном исследовании, стала концепция В.В. Мазепуса. Ее новизна заключается в том, что категории «тип интонирования» придается строгий формальный смысл. Ученый выделяет четыре основных голосовых типа интонирования – вокальный, сигнальный, речевой и тонированную речь. Выделение этих четырех базовых типов проводится автором по двум дифференциальным признакам: усредненной по

времени напряженности дыхательно-речевых органов и усредненной амплитуде ее вариаций в звуковом потоке.

Согласно данной классификации, для вокального типа интонирования характерны высокая напряженность и низкий уровень ее вариативности. Сигнальное интонирование отличают наиболее высокие показатели по обоим признакам. Широкая амплитуда колебаний напряженности при ее сравнительно низких показателях характеризуют речевой тип интонирования. Тонированная речь сочетает низкую усредненную напряженность с ее малой вариативностью. Кроме того, В.В. Мазепус оговаривает также возможность возникновения промежуточных типов интонирования, образованных путем слияния и размывания характеристик по дифференциальным признакам базовых типов интонирования.

Проведение типологии по описанным выше признакам позволяет строго разграничивать данные типы со структурных позиций, опираясь на план выражения, а не на план содержания, что является совершенно необходимым при обращении к музыкальному наследию сибирских народов, культуры которых чрезвычайно разнообразны в тембровом отношении.

§ 4.2. «Основные типы шаманского интонирования А. К. Абашевой». Проанализировав текст обряда, мы выделили семь типов интонирования, релевантных для данной традиции.

**Сигнальное интонирование** включено в общий текстовый поток, а участки, характеризующиеся этим типом интонирования в чистом виде, очень краткие. Оно включает в себя различные возгласы и звукоподражания и не всегда предполагает сочетание с вербальным текстом.

Данный тип интонирования пронизывает музыкальный текст обеих частей камлания. В первой части он появляется в основном в завершении строк, основанных на разновидностях вокального интонирования. Исключение составляет средний раздел первой части шаманского обряда, где измененное состояние сознания шаманки выражено наиболее интенсивно, и участки, характеризующиеся сигнальным типом интонирования, появляются значительно чаще.

Роль сигнального типа интонирования в значительной мере увеличивается во второй части обряда, что связано с еще более интенсивным трансом шаманки. Помимо шаманского кашля и специфических вибрато, средний раздел второй части обряда насыщен новыми проявлениями сигнального типа интонирования. Основным здесь становится звукоподражание стосуставному гусю. Кроме того, сигнальным типом интонирования характеризуется сам процесс поимки души.

И в первой, и во второй частях камлания сигнальный тип интонирования проявляет себя как маркер данной страты интонационной культуры этноса, напрямую соотносясь с достижением измененного состояния сознания.

Помимо этого сигнальный тип интонирования активно объединяется с другими типами интонирования, создавая гибридные формы. Так, важное место в структуре анализируемого обряда занимает **вокально-сигнальный тип интонирования**. Он по своему звучанию близок к собственно вокальному типу

интонирования. Отличает его регулярное включение в поющуюся строфу сигнальных возгласов, а также сильные колебания напряженности.

Участки обряда, которые исполняются вокально-сигнальным типом интонирования, несут основную смысловую нагрузку в камлании: в них перечисляются и призываются различные духи-помощники и другие покровители шаманки. Данные участки имеют наибольшую протяженность по отношению к участкам, исполняемым другими типами интонирования. Таким образом, вокально-сигнальный тип интонирования наряду с сигнальным является наиболее значимым для данного обряда.

**Сигнально-вокальный тип интонирования** пронизывает все стадии шаманского обряда. От вокально-сигнального он отличается сплошной включенностью сигнальности на всех участках вокального текста, то есть постоянной широкой амплитудой колебания напряженности, сочетающейся с вокальным распевом. Место использования сигнально-вокального типа интонирования неизменно в обеих частях обряда: это сверхдолгие звуки, не сочетающиеся с вербальным текстом, как правило, появляющиеся в конце вокально-сигнальной строфы, либо продолжительного речевого фрагмента (сочетание с речевыми участками более характерно для средних разделов камлания). Характер исполнения и долгота звучания сверхдолгих звуков, исполняемых сигнально-вокальным типом интонирования, остаются неизменными на протяжении всего обряда, что отличает данный тип интонирования от других.

В таких звуках сочетаются два вида вибрато: звуковысотное – традиционное для всех страт интонационной культуры чалканцев и спираторное – связанное с особыми сокращениями мышц живота и способом дыхания, являющееся отличительным признаком шаманского интонирования. По мнению Г.Б. Сыченко, именно спираторное вибрато представляет собой одну из техник вхождения в измененное состояние сознания. Таким образом, сигнально-вокальное интонирование выполняет в обряде камлания важнейшую функцию – помогает шаману войти в измененное состояние сознания.

#### § 4.3. «Подчиненные типы шаманского интонирования А.К. Абашевой».

Следующие четыре типа интонирования, встречающиеся в музыкальном тексте данного обряда – речевой, вокально-речевой, рече-сигнальный и тонированный – не обладают самостоятельным значением и, скорее, присутствуют как варианты вокально-сигнального типа интонирования, появление которых обусловлено постепенным вхождением шамана в измененное состояние сознания.

Обладая всеми признаками **речевого типа интонирования** – низкая напряженность, относительно широкая амплитуда ее колебания и другие тембровые характеристики – «речь» камлающего значительно отличается от бытовой, обыденной. Это достигается за счет особой ритмической организации участков речевого интонирования, характерной для всего текстового потока камлания. Кроме того, отличительной чертой речевого типа интонирования в камлании является несколько сниженная, по сравнению с обычной речью, амплитуда колебаний напряженности.

Участки, исполняемые речевым типом интонирования, наиболее часто появляются в тех разделах камлания, где степень транса отличается интенсивностью. Здесь оно заменяет вокально-сигнальный тип интонирования. Это указывает на несамостоятельный с функциональной точки зрения характер речи в камлании.

Схожую функцию выполняет **вокально-речевой тип интонирования**. На участках текста, характеризующихся таким типом интонирования, угадываются контуры устойчивых мелодических формул, намеченных вокализованными возгласами (главным образом, в начале и окончании построений), а также полностью сохраняется ритмический рисунок вокально-сигнальных строф. Однако за счет сильного темпового ускорения середины фраз произносятся «говорком» – со значительно сниженной напряженностью и повышенной амплитудой ее колебания. Вокальный и речевой типы интонирования оказываются, таким образом, тесно переплетенными по горизонтали.

Во второй части вокально-речевой тип интонирования вытесняется новым типом, который мы обозначили как **рече-сигнальный**. Для него характерно сохранение опорных точек мелодического контура, присутствующего в вокально-сигнальных строфах, однако резкие амплитудные колебания в сочетании со спадом напряженности нивелируют признаки вокальности. По местоположению участки, характеризующиеся рече-сигнальным типом интонирования, совпадают с размещением вокально-сигнальных строф. Кроме того, вербальное наполнение рече-сигнальных строф в значительной мере повторяет вокально-сигнальные участки текста обряда. Таким образом, данный тип интонирования несамостоятелен и замещает вокально-речевой, который, в свою очередь, подчинен вокально-сигнальному.

**Тонированная речь** сопутствует вокально-сигнальному типу интонирования и отчасти замещает его в моменты наиболее интенсивного транса шаманки. Таким образом, данный тип интонирования становится носителем тех же функций, что и описанные выше вокально-речевой, рече-сигнальный и, отчасти, речевой типы интонирования.

§ 4.4. «Иерархическая структура шаманского интонирования А.К. Абашевой». Как показывает анализ выделенных нами и описанных выше типов интонирования, их местоположение в обряде, а, следовательно, их функции в тексте различны. Роль каждого из семи выделенных нами типов неодинакова. Три из них (сигнальный, вокально-сигнальный, сигнально-вокальный) можно определить как **основные**, а оставшиеся четыре – как **подчиненные**. При этом подчиненные типы интонирования в свою очередь разделяются на две группы: общие для обеих частей обряда и характерные только для второй части. Ко второй группе относится лишь рече-сигнальный тип интонирования, обнаруживший наименьшую функциональную самостоятельность.

Следует отметить также, что прослеживается устойчивая связь между образованием эпизодов и используемыми типами интонирования. Один из трех основных типов интонирования – вокально-сигнальный – соответствует,

главным образом, формульным эпизодам первого типа, что обеспечивает им наибольшую контрастность по сравнению с другими эпизодами. Формульные эпизоды третьего типа характеризуются тонированным типом интонирования. В формульных эпизодах второго типа происходит смена типа интонирования: в начале обряда это вокально-сигнальный, затем – речевой, сигнально-вокальный и даже сигнальный типы. Процесс замещения основного – вокально-сигнального – типа интонирования подчиненными проявляется здесь наиболее ярко. Полиморфные эпизоды включают участки сигнального интонирования, чередующиеся с речевым и, в особых случаях, другими типами интонирования.

Таким образом, исследование шаманского обряда с точки зрения встречающихся в нем типов интонирования позволило не только провести их типологию и выявить их иерархию, но и установить, что наличие именно данных семи типов интонирования не случайно. Их распределение в масштабах целого строго закономерно и подчинено самой логике развертывания обряда.

В **Заключении** работы подводятся итоги диссертационного исследования и намечаются перспективы дальнейшего изучения музыкального компонента шаманской традиции чалканцев.

В обряде ловли души чалканской шаманки А.К. Абашевой нами был выявлен ряд закономерностей организации музыкального компонента текста камлания: результаты проведенного анализа выполненной нотной расшифровки музыки обряда позволили сделать заключения относительно особенностей архитектурного и звуковысотного плана в нем, а также предложить типологию интонирования в исследуемом тексте.

Анализ различных компонентов музыкального текста обряда показал, что важную роль здесь играет наличие двух противоположных по смыслу тенденций, управляющих логикой развития камлания: с одной стороны, это принцип формульности (или принцип стабильности), с другой – принцип непрерывного сквозного развития (или принцип мобильности). На их взаимодействии строится музыкальная ткань обряда, причем первый из них в значительной степени управляет текстом на начальной стадии камлания, а второй постепенно усиливается и занимает доминирующую позицию на заключительном этапе обряда.

Одним из важнейших результатов исследования стал вывод о том, что параметры интонационной, архитектурной и звуковысотной организации текста обряда взаимосвязаны и даже взаимозависимы. При этом все они самым непосредственным образом коррелируют с этапами пребывания шаманки в измененном состоянии сознания. Каждый этап имеет свои особенности выражения в музыкальном компоненте текста, которые прослеживаются на композиционном уровне, в закономерностях звуковысотного плана и использовании тех или иных типов интонирования.

Помимо этого, нами было проведено сравнение исследуемого шаманского музыкального текста с образцами обрядов, записанными от старшей сестры шаманки – А.К. Кандараковой, в результате чего были выявлены некоторые общие черты, характерные для данной семейно-родовой

традиции и индивидуальные особенности камлания А.К. Абашевой, обусловленные характером ее личности.

Рассмотренный материал позволяет поставить вопрос о дальнейшем изучении ряда важных проблем. Так, продолжение изучения семейно-родовой традиции Барбачаковых с использованием всех доступных материалов позволит сделать ее полное описание и выявить существенные черты данной традиции. Дополнительные возможности для комплексного исследования шаманских текстов даст работа с расшифровкой вербальных текстов. Полученные в результате нашего исследования данные в сочетании с подробным анализом вербальной составляющей позволят не только на новом уровне установить соответствия музыкальных параметров организации, в том числе тех или иных типов интонирования ходу обряда и изменениям состояния сознания шамана, но и осуществить полную семантическую интерпретацию обрядового текста.

## **ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

### **Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК**

1. Горбачева Ю.С. Особенности звуковысотной организации в шаманском обряде чалканцев и ее связь с измененным состоянием сознания шамана // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* – № 2 (40). – 2016. – 44–48. (0,6 п.л.)

2. Горбачева Ю.С. Особенности стиховой организации чалканского шаманского текста (на примере обряда ловли души) // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.* – № 35. – 2016. – 108–115. (0,5 п.л.)

3. Горбачева Ю.С. Типология шаманского интонирования чалканцев и роль сигнального интонирования в обряде ловли души // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* – № 4 (24). – 2016. – 108–116. (0,6 п.л.)

### **Публикации в других научных изданиях**

4. Попова Ю.С., Сыченко Г.Б. Современное бытование шаманской традиции чалканцев // *Народная культура Сибири: Мат-лы XIV научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т.Г. Леонова.* – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005. – С. 8–11. (0,3 п.л.)

5. Попова Ю.С. Шаманское интонирование чалканцев // *Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Тезисы докладов Новосибирской межвузовской научной студенческой конференции «Интеллектуальный потенциал Сибири».* – Новосибирск, 2005. – С. 24. (0,1 п.л.)

6. Попова Ю.С. Шаманское интонирование чалканцев // *Мат-лы Второй Межрегиональной студенческой музыкально-теоретической конференции.* –

Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – С. 127–130. (0,3 п.л.)

7. Попова Ю.С. Современное состояние интонационной культуры чалканцев и тубаларов // Языки коренных народов Сибири. – Новосибирск, 2004. – Чалканский сборник. – Вып. 17. – С. 128–135. (0,4 п.л.)

8. Попова Ю.С. Взаимосвязь интонационного и архитектурного компонентов в шаманском обряде чалканцев // Народная культура Сибири: Мат-лы XVII научного семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. – Омск: Изд-во «Амфора», 2008. – С. 91–95. (0,3 п.л.)

9. Леонова Н.В., Новикова О.В., Попова Ю.С., Сыченко Г.Б. Сибирская этномузыкологическая экспедиция. Итоги работы 2006 года // Сибирский музыкальный альманах-2006. – № 7. – Новосибирск: НГК, 2009. – С. 207–217. (0,5 п.л.)

10. Попова Ю.С. Поездка к чалканцам в Турочакский район Республики Алтай 2007 года // Сибирская этномузыкологическая экспедиция: Сравнительное изучение процессов трансформации в интонационных культурах народов Сибири и Непала. – Новосибирск, 2009. – С. 35–40. (0,3 п.л.)

11. Попова Ю.С. Шаманская традиция чалканцев на современном этапе // Мельниковские чтения: материалы третьей и четвертой региональных научно-практических конференций. Новосибирск, 9 – 11 апреля 2007 года; Новосибирск, 26 – 27 февраля 2009 года. – Новосибирск, 2011. – С. 149–152. (0,3 п.л.)

12. Попова Ю.С. Некоторые проблемы фиксации и интерпретации музыки шаманского обряда (на примере чалканской традиции) // Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация: сб. статей / отв. ред.-сост. Н.Н. Глазунова. – СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2013. – С. 42–50. (0,5 п.л.)

13. Горбачева Ю.С. Музыкальный компонент текста шаманского обряда в работах сибирских музыковедов // I Сибирский форум фольклористов: Тезисы докладов. – Новосибирск, 2016. – 115–117. (0,2 п.л.)