

Комитет по культуре  
Администрации Новосибирской области  
Новосибирская государственная консерватория им. М.И.Глинки

---

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

ТОМ 1

ТРАДИЦИОННАЯ  
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
НАРОДОВ СИБИРИ

КНИГА 1

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА  
КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ



Новосибирск  
1997

**Музыкальная культура Сибири:** В 3 т. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири / Ком. по культуре Администрации Новосибир. обл.; Новосибир. гос. консерватория им. М.И.Глинки.- Новосибирск, 1997.- 407 с.

В книге в виде отдельных очерков описывается большинство традиционных музыкальных культур автохтонных народов Сибири. Очерки, как правило, основаны на материалах, не публиковавшихся ранее. Издание уникально по характеру и объему привлеченных данных и может быть рекомендовано музыковедам, этнографам, этнологам и фольклористам.

Главный редактор Б.А.Шиндин

Научные редакторы В.В.Мазепус, С.П.Галицкая

ISBN 5-7196-0482-0

© НГК им. М.И.Глинки, 1997

## ВВЕДЕНИЕ

История, культура, быт Сибири издавна привлекали внимание отечественной общественной мысли. Сразу же после походов русских за Урал, особенно после Ермака, появляются первые сибирские летописи, а уже в конце XVII в. С.У.Ремизов по указу Петра I создает монументальные "Чертежную книгу" и основанную на летописных источниках "Сибирскую историю". В XVIII в. исторические изыскания о крае были продолжены в фундаментальном труде Г.Ф.Миллера "История Сибири", а в XIX в. - "Историческим обозрением Сибири" П.А.Словцова.

На протяжении XIX - начала XX в. проблематика работ о Сибири заметно расширяется. Все больший интерес исследователей вызывают археология, география, этнография. Сибирская тема активно формируется в художественной литературе, публицистике. Во многом этому способствовало развитие краеведения, ставившего своей задачей всестороннее изучение региона, в том числе его художественного и духовного облика. Существенную роль в развитии научной и художественной литературы о крае сыграло формирующееся с середины XIX в. сибирское областничество.

Новый этап осмысления сибирской истории начинается во второй половине XX в. Важнейшим итогом этого процесса стало издание в 1968-1969 гг. пятитомника "История Сибири" - фундаментального труда, выполненного историками страны на базе Сибирского отделения АН СССР. Стремясь к широкому охвату явлений и фактов, создатели пятитомника включили в него сведения о сибирской литературе, изобразительном искусстве, театре, фольклоре русского и коренного населения, данные, правда немногочисленные, о музыкальной культуре.

"История Сибири" определила перспективы последующих изысканий не только в области исторического знания, но и культуры региона. Литературный ракурс этих перспектив был реализован в двухтомнике "Очерки русской литературы Сибири" (1982-1983 гг.). Серьезным шагом в исследовании музыкальной культуры стала монография Т.А.Роменской "История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года".

7. Мазеус В.В. Культурный контекст этномызыкальных систем // Музыкальная этнография Северной Азии. - Новосибирск, 1989. - С.28-44.

8. Дульзон А.П. Кетские топонимы Западной Сибири // Ученые записки Томского педагогического института. - 1959. - Т.18. - С.91-111.

9. Лебин М.Г. Этническая антропология и проблемы этногенеза народов Дальнего Востока // Труды Института этнографии (новая серия), т.36. - М., 1958.

10. Долгих Б.О. Родовой и племенной состав народов Сибири в XVII в. // Труды Института этнографии (новая серия), т.5. - М., 1960.

11. Мазеус В.В. Артикуляционный принцип определения тембров при описании этнических интонационных феноменов // Аборигены Сибири: проблемы исчезающих языков и культур: Тезисы Международной научной конференции. - Новосибирск, 1995. - С.10-13.

12. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. - М., 1986.

О.В.Мазур  
Г.Е.Солдатова

### ОБСКИЕ УГРЫ<sup>1</sup>

Ханты (остяки) и манси (вогулы)<sup>2</sup> проживают на севере Западной Сибири, населяя предгорья Урала и побережья рек Обь-Иртышского бассейна. Первые упоминания о югре - народе, обитающем за Уральскими горами, содержатся в русских исторических источниках XI века. В современной литературе хантов и манси называют обскими уграми, что отражает их близкое языковое родство: обско-угорские языки наряду с венгерским составляют угорскую ветвь финно-угорской группы уральской языковой семьи [54].

Численность хантов по переписи 1989 г. - 22,3 тыс. человек, манси - 8,3 тыс. человек [39]. Большая часть хантов и манси живет в Ханты-Мансийском автономном округе, небольшая часть - в Томской, Свердловской, Пермской областях и в Ямало-Ненецком автономном округе.

Основными видами традиционных занятий обских угров являются охота, рыболовство и оленеводство.

Исследователями установлена многодиалектность обско-угорских языков. Хантыйский язык разделяется на три группы диалектов: северную (распространен между устьем Оби и п. Шеркалы), восточную (район Среднего Приобья) и южную (распространен к югу от п. Шеркалы до устья Иртыша) [25, с.8]. В мансийском языке выделяются четыре диалекта: северный (сосвинско-сыгвинский), южный (тавдинский), западный (кондинский) и восточный (пельмский). Южные группы хантов и манси уже к концу XIX века были ассимилированы русским населением. Постепенно утрачивая национальную культуру и язык, к середине XX века они практически исчезли. К настоящему времени элементы музыкальных традиций сохранились только у северных и восточных хантов и у северных манси. Поэтому в данном очерке рассматривается фольклор казымских и сургутских хантов и сосвинско-сыгвинских манси.

Традиционная культура обских угров привлекала внимание отечественных и зарубежных этнографов начиная с XVIII века<sup>3</sup> [12, 13, 23, 24, 26, 28, 29, 33, 35, 45, 52]. Однако ее музыкальный аспект попал в поле зрения исследователей значительно позже.

Первые записи музыкального фольклора обских угров были произведены с помощью фонографа финскими учеными А.Каннисто и К.Карьялайненом на рубеже XIX-XX веков. В 1937 г. А.Вяйзянен опубликовал нотировки этих записей и предложил классификацию вокальных и инструментальных мелодий [69]. Кроме того, во вступительной статье к этому изданию приводится описание церемонии медвежьего праздника, его мифологических персонажей, жанров музыкального фольклора хантов и манси. К сожалению, опубликованные нотировки не сопровождаются записями текста, что затрудняет их сопоставление с современными материалами. А.Вяйзянену принадлежат также две этномузыковедческие работы, посвященные угорским арфе и лире [67; 68].

Хантыйские мелодии, записанные в 30-е гг., опубликованы немецким ученым В.Штейницем [66]. Публикацию мелодий из рукописного наследия Штейница осуществила в 1977 г. И.Рюйтел [42].

Венгерский фольклорист Б.Кальман, опираясь на записи Б.Мункачи, а также другие архивные материалы, издает "Вогульскую хрестоматию", в которой, кроме произведений народной поэзии, содержатся песни и наигрыши манси [64].

Работы отечественных этномузыковедов В.В.Сенкевич-Гудковой и Е.В.Гиппиуса, написанные в конце 30-х гг., увидели свет несколько десятилетий спустя. Статья Сенкевич-Гудковой [46] посвящена сопоставлению хантыйских и саамских песен о зверях и птицах, в ней приводятся нотировки четырех песен казымских хантов. Е.Гиппиус анализирует наигрыши медвежьего праздника манси, сопровождающие пляски зоо- и орнитоморфных духов, а также делает попытку типологизации инструментальных мелодий по тематическому признаку [9].

И.А.Богдановым (Бродским) написана статья о хантыйской и мансийской музыке в "Музыкальной энциклопедии", в которой содержится краткая характеристика жанров и музыкального инструментария обских угров [5].

А.М.Айзенштадт обратил внимание на сходство музыкального фольклора некоторых групп хантов и манси [2]. Первый сборник хантыйских и мансийских мелодий с текстами, вышедший в 1959 г. небольшим тиражом в Ханты-Мансийске, включил самые популярные

песни и танцы, нотную запись которых осуществил составитель В.Муров [44].

В круг интересов современных угроведов попадают этномузыковедческие проблемы, в числе которых вопрос о музыкальных связях финно-угров с другими народами [31], об архаичном и современном в музыкальном фольклоре [30], о роли музыки в обрядах и трудовой деятельности этносов [27].

Изучению обско-угорского музыкального инструментария посвящена статья этнографа Н.В.Лукиной [22], в которой систематизированы полевые наблюдения автора в области музыкальной этнологии.

Эстонский этномузыковед Х.Сильвет – автор нескольких работ об инструментальной музыке хантов и манси, освещающих вопросы этнологии, репертуара исполнителей, функционирования наигрышей и др. [47-49].

Большая коллекция хантыйских и мансийских фонозаписей собрана в 80-е гг. венгерской исследовательницей Е.Шмидт, которая занимается проблемой взаимосвязи текста и напева в северохантыйских народных песнях, а также мифологическими истоками фольклорных сюжетов [58-62].

С коллекцией Е.Шмидт работает также К.Лазар, которая публикует статьи с нотировками песен и музыковедческими комментариями [20].

Среди последних публикаций музыкального материала – сборник "Песни лесов – 100 песен финно-угров" с нотами и текстами на всех финно-угорских языках, в который вошли пять хантыйских и пять мансийских песен [63].

Таким образом, в настоящий момент опубликовано около трехсот образцов мелодий хантов и манси, изучены некоторые аспекты музыкальной культуры этносов. Тем не менее, нельзя сказать, что имеющиеся публикации дают достаточно полное представление об обско-угорском музыкальном фольклоре. Поэтому авторы, не выпуская из поля зрения упомянутые работы, опираются, главным образом на собственные материалы: музыкально-этнографические сведения, национальную лексику, собранные в экспедициях последних лет, а также нотировки зафиксированных образцов фольклора.

Жанровая система обских угров ориентирована на сферы культуры, связанные с обрядом (шаманство, медвежий праздник), эпосом (героические песни, сказки), лирикой (личные песни, инструментальные наигрыши и другие импровизационные формы высказывания), хозяй-

твенно-промысловой деятельностью. Элементы жанровой системы тесно переплетены между собой, поэтому в одном произведении могут присутствовать черты разных жанровых явлений.

В центре традиционного мировоззрения обских угров находится тотемический культ медведя, с которым связан целый пласт художественной культуры. Представления о медведе как о мифологическом предке и важнейшем божестве пантеона отражаются в фольклорных сюжетах сакрального плана.

Наиболее ярким проявлением культа медведя является медвежий праздник - синкретическое обрядовое действо, включающее ряд процедур:

- пробуждение духа медведя;
- призывание верховных божеств;
- представление мифологических персонажей (духов, богов, зверей и птиц), "приходящих" на праздник, с помощью песен, танцев, пантомимы;
- выполнение очистительных церемоний;
- исполнение сценок в берестяных масках игрового (профанного) характера;
- жертвоприношение;
- ритуальная трапеза;
- усыпление души медведя, возвращение ее в Верхний мир.

Внешнее оформление обряда сходно во многих регионах Югры. Перед началом представления голову и шкуру медведя в ритуальной жертвенной позе помещают в угол избы, украшают. Танцуют и поют, стоя перед медвежьей головой. Продолжительность праздника обычно бывает от трех до пяти дней и зависит от пола и возраста убитого зверя, что связано с представлениями о душе: медведь чествуется пять дней, медведица - четыре, медвежонок - три<sup>4</sup>.

Музыкальная составляющая праздника образует сложную жанровую систему, которая реализуется в локальных версиях обряда в соответствии с традициями этнических групп.

## ХАНТЫ

Исследования музыки обрядового фольклора хантов позволили выявить особенности медвежьего праздника у двух диалектных групп: восточной и северной.

В настоящее время у восточных (сургутских) хантов лишь час-

точно сохранился репертуар медвежьих песен и ритуальных наигрышей. В полевой работе не удалось выявить богатый некогда пласт игровой музыки праздника. Возможна только реконструкция последовательности музыкальных разделов обряда.

Структура каждого дня праздника восточных хантов *лули як* "медвежья пляска" строго регламентирована. Порядок следования песен связан с существующей у хантов строгой закреплённостью изложения священных сюжетов, лежащих в основе всего действия, песен и инструментальных наигрышей. Трансляция каждого номера на медвежьем празднике отмечается несколькими (от одной до семи) зарубками на специальной кедровой палочке.

Песни - *арех*, отмечаемые одной зарубкой, называются в восточно-хантыйской традиции *вэрэм арех*. Это песни, сочиненные человеком (имеющие небожественное происхождение), для игровой части медвежьего праздника. В эту же группу входят сатирические и назидательные песни *памтып арех*, к ним же примыкают песни веселого содержания *куч арех*, исполняющиеся, впрочем, и вне обряда.

Более высокая ступень - песни, отмечаемые тремя или пятью зарубками, связанные с сюжетами о судьбе региональных богов.

Вершиной иерархии являются большие священные песни, посвященные верховным богам. Они отмечаются семью зарубками.

Последние две группы объединены этнолексемой *лауыл'тэл*. Это сольное вокальное (чаще - мужское) интонирование сакральных текстов в рамках медвежьего праздника восточных хантов, сопровождаемое системой ритуальных кинем. Во всех говорах восточного диалекта хантыйского языка слово *лауыл'тэл* обозначает "ритуальное представление во время медвежьего праздника" [53, с.202], в то время как песни, условно относимые нами к первой группе - обозначаемые лексемой *арех*, имеют в культуре данной группы широкий спектр значений, от "любая песня" до - "песня-былина", "культовая песня" [53, с.25]. Слово *арех* указывает на то, что обозначаемое им явление существует не только в контексте медвежьего праздника: носителями традиции значение слова раскрывается как "песня необязательной программы медвежьего праздника", либо "песня вне обряда".

Каждая песня обязательной программы занимает строго закреплённое место в драматургии праздника и выполняет определенную функцию в реализации "схемы общения" с божественным предком.

Первой песней праздника является *кыецкем-ёицкем*, которая исполняется в сопровождении колокольчика, прикрепленного к кедровому

шесту (аналог мирового древа). Колокольчик - *ронкинтэн*, - в ситуации праздника иносказательно называется *л'эгэл'мок* "ребенок кедра".

Далее следует цикл песен *имыу л'ауыл'тэн* - большие священные песни, призывающие верховных божеств сургутских хантов. Включение в ход праздника этих песен единым сюжетным блоком связано с мифологическими представлениями: на празднество призываются все семь сыновей и семь дочерей верховного бога, у каждого персонажа - по семь "божественных" песен.

Обязательные песни (*л'ауыл'тэн*) чередуются с необязательными (*арех*): песни профанного плана во второй половине каждого дня сменяют сакральные песни.

Малый священный цикл песен *вонт л'уук л'ауыл'тэн* (букв. "великих духов *л'ауыл'тэн*") звучит в конце каждого дня. Последней песней является песня ублаживания медведя. Все последующие дни в общих чертах повторяют эту схему.

В последний день на медвежий праздник "собираются" животные и птицы, особо почитаемые хантами: кулик, гагара, ворон, утка, корова, лиса, белка. В мифологические времена ими были совершены действия, способствовавшие возникновению суши, людей, всех атрибутов Среднего мира. Песни зверей и птиц: *тор арех* (о журавле), *колен арех* (о вороне), *л'ул'и арех* (об утке), *йшыг арех* (о филине) составляют обязательный элемент праздника. Они исполняются в берестяных масках, сопровождаются фоноимитациями (помощник-дублер по ходу песни подражает голосам тех животных, от имени которых поется текст). Непременный элемент таких песен - пантомима.

В восточно-хантыйской традиции ведущее место на медвежьем празднике отведено инструментальным наигрышам. Они выполняют несколько функций: в профанной части сопровождают мужские и женские, коллективные и сольные танцы *пули якем*, озвучивают интермедии. Кроме того, существует еще целый пласт наигрышей программно-изобразительного характера, рассредоточенных по ходу праздника. Наигрыши строятся на сюжетной основе, которая, чаще всего, известна слушателям, или же предварительно излагается. Героями таких сюжетов являются боги и богатыри в различных образах. Жанровая характеристика исполняемых наигрышей включает два термина одновременно: *л'ауыл'тэн* и *арех*; например, *Энтл' ики арех л'ауыл'тэн* "песня (бога) *Энтл'* ики на медвежьем празднике". Часто исполняются *моньч арех* - наигрыши на сказочные сюжеты.

Наибольшее распространение на медвежьем празднике получили

инструментальные наигрыши, исполняемые на струнных щипковых инструментах.

Лира сургутских хантов называется *панау юх* "дерево со струнами". Очертания корпуса напоминают лодку, один конец заострен, другой - раздвоен. Инструмент делается из ели или кедра. При игре его кладут на колени: пальцами одной руки зашпиывают струны, другой - глушат ненужные звуки. Х.Сильвет [47, с. 23-24] приводит два варианта настройки:

I c d e fis g

II c d e f g

Дуговая арфа *тороп-юх* "журавль-дерево" имеет от семи до тринадцати металлических (иногда сухожильных) струн [67, с. 127-132]. Данные о строе и звукоряде противоречивы. А.Вайзнен свои собственные наблюдения иллюстрирует сведениями С.Патканова (конец XIX века) и высказывает предположение о том, что в наигрышах на *тороп-юх* использовался семиступенный диатонический звукоряд. Х.Сильвет [48, с.112] приводит настройку девятиструнного инструмента (экспедиционные исследования 1981 года у сургутских хантов) (пример 1):

Пример 1



1 2 3 4 5 6 7 8 9

В наших полевых исследованиях 1991 года аналогичного региона (вплоть до того же исполнителя - арфиста Т.И.Кечимова) зафиксирована следующая версия настройки (пример 2):

Пример 2



1 2 3 4 5 6 7 8 9

Инструмент кладут вертикально на колени (или на правую ногу),

одной рукой играют мелодию, другой зашпиывают бурдонную струну. Некоторые исполнители играют двумя руками одновременно, при этом на дуге-опоре, расположенной над струнами, крепится петля, которая фиксирует большой палец левой руки, создающий вибрато на одной струне. Такой прием игры, по сообщению Т.И.Кечимова, называется *кат нат йотыл хэу* "играть двумя руками". Одновременно с игрой часто постукивают корпусом инструмента о пол, "изображая звук великой священной пляски" бога или другого персонажа медвежьего праздника.

Наигрыши на струнных инструментах опубликованы ранее [14; 47].

Довольно распространен одно- или двухструнный смычковый инструмент *нин юх* "женское дерево". Играют на нем преимущественно мужчины. Струны *поны* делают из сухожилий; нижнюю, если инструмент не однострунный, используют как бурдонную. На смычок *варс* натягивают конский волос. Смычок также применяют как самостоятельный музыкальный инструмент - лук *явил'*. Колки *ман*, расположенные на грифе, позволяют перестраивать инструмент даже во время игры. Играют на "хантыйской скрипке" сидя, опираясь нижним концом инструмента о колени [32, 50].

Из "женских" инструментов на медвежьем празднике звучит варган - *тамра* - губной язычково-щипковый инструмент из кости или дерева (в пластине прорезан язычок, его длина 10-15 см, ширина - около 3 см). Кроме женщин, на нем играют и мужчины: инструмент вставляют узкой частью между зубами, зашпиывают крючок "язычка" пальцем. Подобие мелодии создают при помощи изменения объема полости рта - так усиливают нужные обертоны, при этом основной тон, соответствующий длине язычка варгана, остается неизменным.

Звучание инструментальных "отыгрышей" иногда завершает исполнение обязательной программы: музыкант играет совершенно другую мелодию, в иной, по сравнению с певцом, тональности. В момент завершения песни исполнитель производит ряд ритуальных танцевальных движений, являющихся неотъемлемой частью *лауылтэл*.

Медвежий праздник северных (казымских) хантов *пути якты хот* "дом медвежьих танцев", в отличие от восточного, сохранил большую часть обрядовой музыки. Драматургия праздников в общих чертах сходна. Стилистика ритуального пения, возможно, отражает общехантыйскую традицию сольного вокального мужского интонирования сакральных текстов.

Лексема ар "песня" в казымской версии объединяет все жанровые традиции вокальной музыки. Терминологического противопоставления песен, звучащих в рамках сакральной (обязательной по восточно-хантыйской лексике) части, и песен, звучащих вне обряда, не существует. Все медвежьи песни называются *пути ар*.

Высшую ступень в иерархии занимают *бдн ар* "большие песни" (пример 3)<sup>5</sup> и *по якты ар* "песни поклонения". В песнях данной жанровой группы пласт сакрального реализован в полной мере. Они исполняются в кульминационной зоне медвежьего праздника - в конце, когда "собираются" наиболее могущественные боги, например, бог, который управляет миром одной рукой (культ однорукого бога является универсальным мифологическим мотивом).

Пример 3

вет - ла во кур - ты - ё во - шац - нэ йи - вер

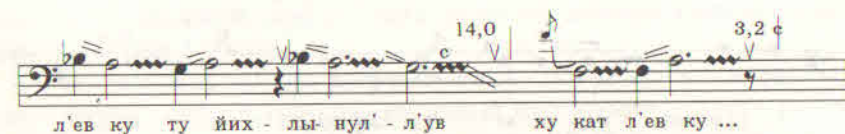
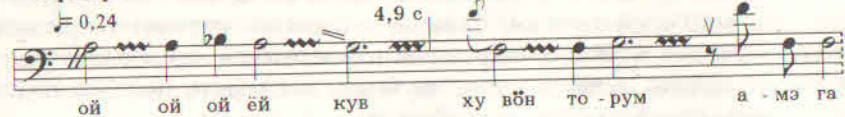
ха - рам - ма кур - ты - ю ху - сац - нэ - йи вел' - ю ...

Калтась ими ар "Песня богини Калтась ими".  
Исполняет С.Е.Тарлин.

От лица богини излагается история о том, как она приходит в дом, где проводится медвежий праздник, поет песню-назидание мужчинам, перечисляет семь сыновей верховного бога и объясняет, кто из них какой территории покровительствует.

По степени сакральности к песням этой группы примыкают мифопоэтические песни богатырской эпохи - *тарныу ар* "величественные песни" (примеры 4, 5) и *монсь ар* "песни-сказки". Их исполнение в рамках обряда не является обязательным. Возможно, ранее они составляли самостоятельный пласт в культуре. О традиции исполнения героического эпоса *тарныу ар* вне медвежьего праздника часто упоминается во многих источниках (см., например, [25]).

Пример 4

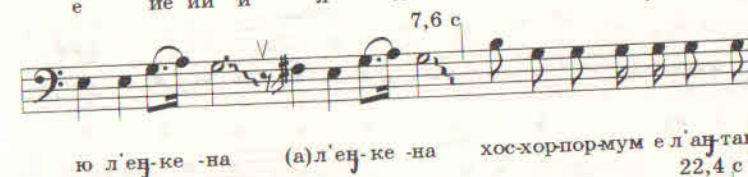
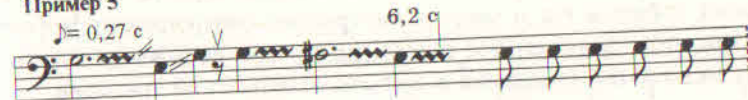


Пули сяси ар "Песня бабушки медведя" (тарный ар).  
Исполняет К.С.Молданов.


История жизни Золотой богини, которая получает от отца-Торума территорию и будет ей покровительствовать и охранять. Воинственная богатырша Касум ими пролетает над волшебным деревом, состоящим из семи частей (деревьев других пород): березы, осины, ели, пихты, лиственницы, сосны, кедра.

Следующие две жанровые группы функционируют только в ходе праздника. Это *миш ар* "песни судьбы" и *кайёя ар* (от возгласа-призыва *кайё!*). Первыми сакральную программу каждого дня праздника открывают песни *кайёя ар*, призывающие дух медведя (пример 6). В них излагаются сюжеты о божественном происхождении медведя, о том,

Пример 5



Хоптыркая хил'ил'еңки "Мужчина на хоптарке" (тарный ар).  
Исполняет К.С.Молданов.

(\* Символом  обозначено нисходящее глissандо с одновременной вибрацией - прием, характеризующий манеру пения данного исполнителя.)

История о том, как бог Ас тый ики "старик верховий Оби" стал покровителем людей. В детстве его звали хоптаркаяң хил'ил'еңки "внук бога, путешествующий на оленях". Излагается история его поединка с менквами, антиподами людей.

как он попал на землю, о его жизни на земле и смерти от руки охотника-богатыря и т.д. Каждая последующая песня продолжает сюжетное развитие предыдущей. Данные песни отличаются общей манерой исполнения: несколько человек (от трех до девяти) выстраиваются в ряд перед медвежьей головой, взявшись за руки. В центре - старик, хорошо владеющий традицией исполнения *кайёя ар*. Остальные исполнители повторяют за ним песню, подхватывая услышанное. Каждый участник поет в удобном для него режиме фонации: момент точного повторения звуко-



высотного контура игнорируется. Строго воспроизводится лишь текст, ритм напева, соблюдается и момент внутренней синхронности "хоровой партии". Имеются сведения, что подобным образом исполняется последняя песня медвежьего праздника в восточно-хантыйской традиции.

**Пример 6**

кай-ё-иң ё-и-я и на-ё-и  
ё-и-я Вбн то-ру-ма

Нумл'то вохсум ар "Песня зверя, опущенного сверху"  
(кайёян ар).  
Исполняет П.И.Юхльмов.

История о том, как медведь, который жил на небе со своим отцом – верховным богом, играл, проткнул лапой небо и увидел прекрасную землю. Он попросился жить на земле, и отец опустил его в колыбели, сплетенной из ветвей черемухи.

Песни о судьбе бога или богини, обитающих в Среднем мире, также основаны на довольно протяженных сюжетах. *Миш ар* (примеры 7, 8) звучат после блока песен, составляющих игровую программу праздника.

Игровые сценки, разыгрываемые в берестяных масках, объединяются жанровой этнолексемой *лууул'туупты ар* – песни-представления гостей, "приходящих" на медвежий праздник. Сюда же относятся *лууул'ты* – сценки-диалоги, представляющие в лицах несуразные ситуации. Характерная особенность этого жанра заключается в том, что текст здесь не пропеваётся, а проговаривается. Используется при этом фальцетный режим произнесения слов.

*Лууул'туупты ар* исполняются большим (количественно) блоком, его составляют песни, стилистика которых находится в русле профанно-игровой жанровой традиции (примеры 9, 10).

**Пример 7**

а-сы-ю-пел кев-ны э-вал-то а-те  
эл хо-вё пел-ке-му-му  
ю вол-тэ ма-най л'ум-ты-ю л'ум-ме-на-вы-ё-ю  
а-тэ-тел йиук хо вор пел-ке-му-мю

Л'ев кутуп ики зви ар "Песня дочери бога середины Сосьвы"  
(миш ар).

Исполняет С.Е.Тарлин.

Песня дочери Водяного бога, живущего в доме из семи огромных волн. Его зовут Л'ев кутуп ики "старик середины Сосьвы". Свою молодую дочь он одевает в красивые одежды и отправляет к подруге – верховной богине казымских хантов, чтобы сплясать на медвежьем празднике.

Выделяются лишь *печар ар* – песни гостей, прибывших с Печоры. Здесь в профанном ключе и в масках излагают сакральные сюжеты высокого ранга (примеры 11, 12).

Последнюю ступень в иерархии занимают жанры, имеющие аналоги во внеобрядовой сфере: *якты ар* "песня танец", *ал'ау ар* "утренняя песня" (пример 13), *ул'ты ар* "вечерняя песня".

Танцы, исполняемые под инструментальные наигрыши, вероятно, имели жанровое определение в культуре северных хантов, но в настоящее время не удалось выявить (в ходе экспедиций 1988-1991 гг.) ни соответствующий термин, ни традицию инструментального музицирования.

Пример 8

ан - ты - ки - ен ма - йя най - ла лей - ю  
ю ю - ги - ел' юв - ра - йиу - куп л'ан - та хо По - лум

Пулун эви ар "Песня дочери пельмского старика" (миш ар).  
Исполняет С.Е.Тарлин.  
Песня дочери пельмского старика, которая стремится в дом, где собрались сто крылатых духов. Она несет в подарок убитому медведю шкуры красивых соболей, приходит на праздник, танцует.

Пример 9

ар я - ма най л'а - ма луу - ма хо - та  
тэ тэ ар я - ма най л'а - ма нюрмвой - е л'у - ца - ма ка - а  
ша - ца хо - та - ё воп - та - ё йир - ла - ла

Варьган анхе ар "Песня снохи из Варьёгана" (усьхул ар).  
Исполняет К.С.Молданов.  
Песня о варьеганской снохе, которую поет отец ее мужа, в комическом ключе рассказывая о ее достоинствах и недостатках. Звучит приглашение медведю заглянуть в гостеприимный дом, где хозяйничает его сноха из Варьегана.

Пример 10

Ой - ца ой - ца ца най - ей ей ей ца ей - хы кхой я най и ла  
Эй е е уу - ва уу - ва уу - ва - хю

Л'уул'тупты ар.  
Исполняет В.А.Молданов.

Песня, при исполнении которой мужчины танцуют и восхваляют верховную женщину-богиню.

Пример 11

йи е гей е гей е ем вош  
йи е ку пел' - кеу - ца  
вот ил' - ли ва сы - пел - ке - му.

Обобщая наблюдения над музыкально-стилистическими особенностями обрядовой музыки хантов, можно заметить следующий факт. Параметры, связанные со сферой музыкальной структуры и выразительности (долгота звука - краткость, стабильность напева - вариационность, наличие распева - его отсутствие, использование особых тембро-артикуляционных приемов - их отсутствие), осознаются этносом как оппозиционные. Сфера сакрального интонирования, охватывающая, в

Пример 12

$\text{♩} = 0,3 \text{ с}$

эм е мув л'у - хи - ё л'а лэ мув ху - ха - ре  
там е мув и - ки - е та л'э му мув и е ю

Печар ар.

Песня-представления гостей с реки Печора.

Исполняет П.И. Юхлымов.

Примеры 11 и 12:

Песни-представления абстрактных гостей, пришедших из неизвестной местности с реки Печора. Проходя путь до "праздничного дома медвежьих песен", они поклонялись всем святыням, которые им встречались.

Пример 13

$\text{♩} = 0,44 \text{ с}$

л'у - му - жа емү па - тэ пу мул' - ты - л'у  
вэ - на ом - са вэл' шин - ши - ңы вэ - на - а ом - сы - я

Ал'ан ар "Утренняя песня".

Исполняет П.И. Юхлымов.

"Зверь тундры и болот! Проснись, пробудись ото сна!  
Много хороших людей пришли поклониться тебе".

основном, жанры *кайёя ар*, *миш ар*, *тарныу ар* и *монсь ар*, связана с первым элементом оппозиционных пар, представленных выше. Область профанно-игрового музицирования *лууул'тупты ар* (в том числе *усьхул ар*) - со вторым элементом. Жанровая группа песен *печар ар* занимает промежуточное положение, в их музыкальной стилистике наблюдается сочетание сакрального и профанно-игрового элементов.

Таким образом, эпико-повествовательный фольклор хантов, реализованный в обрядово-приуроченной форме (медвежий праздник), представлен в двух основных формах: сакрального и профанно-игрового музицирования.

Другая обрядовая сфера в культуре хантов связана с шаманством.

В северохантыйской традиции в настоящее время шаманский обряд, включающий музыку - камлание с бубном, - не совершается, хотя есть сведения о том, что еще в конце XIX века музыкальный компонент в шаманском сеансе хантов был его существенной частью [18; 57; 69].

В настоящее время, основываясь на сообщениях этнофоров и отталкиваясь от предположения о том, что в культуре казымских хантов две обрядовые сферы - шаманство и медвежий праздник - тесно переплетены между собой, можно лишь схематично описать данное явление.

Ряд сакральных действий совершается перед началом медвежьего праздника. По данным автора, праздник предваряет церемония гадания на колотушке от бубна - *няли*. В ходе шаманского сеанса *щепану ики* "гадающий старик" выяснял порядок прибытия богов на медвежий праздник. В зависимости от результата гадания выстраивалась внутренняя последовательность блока призывных песен - *кайёя ар*. Шаманская лексика хантов реки Казым подразумевает еще одну церемонию, относящуюся к сфере шаманства - *мул'ты* "ворожба", "предвидение", "предсказание". Церемония гадания на голове медведя после медвежьего праздника называется *мул'ты*. Известно, что в мифологии хантов даром *мул'ты* обладали боги-первопредки, об этом упоминается в сакральных текстах медвежьего праздника. Затем этот дар перешел к людям, которых избрали духи (мотив избранничества шамана присутствует в верованиях хантов).

Шаманская мифология и медвежий мифологический эпос основаны на общих сюжетах и персонажах пантеона. У "белого" шамана *щарты ики* семь духов-помощников. По мере роста его могущества увеличивалось и количество его душ. После приобретения ("достижения") пятой души помощником шамана становился могущественный бог, млад-

ший сын *Торума* - *Ас тый ики* (аналогичный персонажу в иранской мифологии - Митре, - серебряному всаднику на белой лошади, посреднику между мирами). После этой точки духовного роста, по данным А.В.Головнева [10, с.141], шаман уже мог камлать с бубном. При этом он надевал колпак *сарт мил*, символизирующий высокую ступень духовного могущества. Подобные тексты о шаманском становлении звучат на медвежьем празднике.

К сфере шаманства относятся также песни, связанные с особым состоянием наркотического возбуждения, возникающего под воздействием съеденных мухоморов - *пöнл'ат икет ар* "песни мужчин, употребивших мухоморы". До настоящего времени эта традиция не сохранилась.

У восточных (сургутских) хантов шаманский обряд с бубном существует и поныне. Его проводят при жертвоприношении, для излечения больных, гадания.

Структура обряда вкратце такова. Бубен разогревают на огне, энергичными ударами колотушки о мембрану ( ♪ ♪ ♪ ♪ ... *accelerando*) "призывают" духов-помощников. Затем исполняют *чирта арэх* (букв. "шаманская песня"), с бубном и соло. Существует типовой напев для всех случаев совершения шаманского обряда независимо от повода (пример 14).

Пример 14  
♩ = 0,5 с

Хо - то - дѣ - жо - жо хо - о - о - ол

Чирта арэх "Шаманская песня".  
Исполняет И.С.Сопочин.

Он представляет собой сочетание двух контрастных мелодико-ритмических элементов. Первый построен на нисходящей терцовой интонации (в дальнейшем это интонационное ядро разрастается, здесь сосредоточена вся смысловая часть текста песни). Второй элемент представляет собой распевание двух опорных соседних тонов в экзальтированной манере, - своего рода "вокализы" на асемантические слоги. Тремоло имеет определенный ритмический рисунок, интенсивно акцентируются при исполнении оба звука. Ладозвукорядная характеристика напева: в амбитусе увеличенной кварты сосредоточены три тона, I сту-

пень звукоряда завершает напев и является главной опорой, остальные два звука - полуустой.

Песни с бубном чередуются с рассказом о путешествии. Изменение ритмического рисунка в партии бубна (от неиндивидуализированного к, например, следующему: ♪ ♪ | ♪ ♪ |) и темпа иллюстрирует этапы пути.

Бубен (*пензяр, куюп* - северные ханты; *кюем, коюп* - восточные) относится к типу западно-сибирских бубнов, 30-70 см в диаметре. Имеет округлую форму, расширенную в верхней части и слегка зауженную в нижней. Изготавливается из дерева и кожи. С внешней стороны обечайки крепятся столбики, вырезанные из дерева (от семи до шестнадцати). Внутри бубна к обечайке прикреплен рукоятка Y-образной формы. Иногда у развилки рукоятки, с внутренней стороны, сделаны три зарубки, они изображают человеческое лицо. Колотушка к бубну - *няли* - изготавливается из дерева, оленьей шкуры и сухожильных нитей. Она представляет собой узкую длинную лопатку, вырезаемую, чаще всего, из куска лиственницы. Конец довольно длинной *няли* (около 40 см) оформлен в виде лица человека: он закруглен и на него нанесены три зарубки. Такая колотушка использовалась не только вместе с бубном, но и как самостоятельный шаманский атрибут для гадания.

У ваховских (восточных) хантов функцию бубна может выполнять и лира [47, с.11]. По данным Е.А.Алексеевко [3] и В.М.Кулемзина и Н.В.Лукиной [17], у восточных хантов существовал институт *арехта-ку* [3, с.4], где проявились черты, сходные с шаманством. Исполнителя на *панау юх*, обладающего незаурядными музыкальными способностями, "избирают духи" и обучают специальным приемам пения и игры на "музыкальном мысу". После этого обучаемый имеет право лечить людей и заниматься предсказаниями. На звук его *панау юх* являлись духи-помощники, а сам инструмент выполнял функцию бубна: в полость корпуса насыпали дробь для получения звука, схожего со звуком бубна; на корпусе изображали ящерицу и других характерных персонажей восточно-хантыйской шаманской мифологии. Сам музыкальный инструмент получал статус сакрального, его передача в другие руки расценивалась как продажа души.

Распространено мнение о неразвитости шаманства у хантов. Этот вывод скорее отражает современную культурную ситуацию: исчезновение шаманской практики у северных хантов в наши дни связано с объективно-историческими причинами (событиями 30-х годов XX века: подавлением шаманства у хантов р. Казым) и с приоритетным значением

медвежьего праздника в культуре данного этноса.

По-видимому, медвежий праздник – это стабилизирующий, центральный элемент традиционной культуры хантов, ассимилировавший те сферы культуры и связанные с ними жанры, которые по разным причинам утратили возможность регулярной трансляции – шаманство и героический эпос. Можно предположить, что шаманские и эпические напевы (см. примеры 14 и 4, 5), нерегулярно транслируемые на медвежьем празднике (жанры *вõн ар* и *тарныу ар*), по музыкально-стилистическим признакам сближаются с жанровой традицией медвежьих песен (сольного вокального мужского интонирования сакральных текстов).

Лирический фольклор этноса отражает сферу семейно-бытовых отношений (в обрядовом и внеобрядовом вариантах). Культурный контекст лирической обрядовой сферы у хантов в наши дни значительно преобразен.

Отметим следующие жанровые образцы лирического песенного фольклора: личные песни; песни, восхваляющие природу; колыбельные ("сонные") песни и песни-благопожелания новорожденному. Если в сакральных песнях существовала исполнительская специализация (например, *пули арау хо* "мужчина, поющий медведю"), то исполнителем лирических песен-импровизаций (в том числе личных песен) мог стать любой человек, независимо от пола и возраста. Хотя в народе утвердился термин *арау нэ* "женщина, поющая простые песни", личные песни охотно исполняются и мужчинами. Обязательным элементом таких песен-импровизаций является указание на то, кто поет, чью песню, из какого поселка. В стилевом отношении они ярко выделяются: мелодии широкого диапазона (минимальный объем – секста), песенно-импровизационного характера, часто используются распевания на припевные слоги (пример 15: -л'и, -л'ю, -е).

Интересной жанровой разновидностью личных песен *юкань ар* являются песни-благопожелания новорожденному – *эх шань чупты ар* "песня о счастливой судьбе". Сочиняемая над колыбелью с ребенком, такая песня сопровождает затем человека на протяжении его жизни, становясь впоследствии его личной песней.

Сфера культуры, связанная с хозяйственно-промысловой деятельностью (оленоводство, охота и пр.), реализована в системе имитаций голосов животных и птиц. Помимо магической функции (например, отождествление человека и ворона во время трапезы на медвежьем празднике), фоноимитации имеют и сугубо прикладные функции (например, имитация возгласа вожака оленьего стада с целью управления

#### Пример 15

ай Ран - та - мов л'ен - ке л'у - ти и - е  
шо - ва - ти - ем ай Ран - та - мов  
вес л'а - ти - ем ай Ран - та - мов  
л'и л'ю, л'и - е, е е е е

Юкань ар "Личная песня".  
Исполняет В.А.Молданов.

"Я – Рандымов, маленький мужичонка: жизнью и ростом своим маленький, незаметный. Жена моя, Анна, жизнью и ростом своим тоже махонькая. Вместе ходим, из двух маленьких половинок одно целое и большое получается. Никогда не разлучаемся".

им). У восточных хантов зафиксированы звукоподражания животным, на которых охотятся (на лебедях, уток – с помощью манков), используется подражание рычанию медведя. По-видимому, в свое время звукоподражания имели четко осознаваемую магическую функцию. В настоящее время они интерпретируются в культуре, прежде всего, с утилитарной стороны.

## МАНСИ

Медвежий праздник у манси исчез уже несколько десятилетий назад, и этнографам не удалось осуществить аудиозапись этого обряда. Тем не менее, фрагменты медвежьих песен можно записать и сейчас, а процедуру обряда помнят еще многие манси. Поэтому материалы современных полевых исследований, а также описания медвежьего праздника, выполненные в разное время Н.Л.Гондатти [11], А.Каннисто [65] и В.Н.Чернецовым [16], позволяют восстановить последовательность музыкальных событий обряда.

Программа праздничного цикла распределяется на несколько ночей, так как обряд совершается только в темное время суток. Сценарий каждой ночи делится на две приблизительно равные части: первая связана с областью священного, где персонажами являются фигуры из ранга богов, духов, богатырей-первопредков; в центре второй - представители мира людей, помещаемые в различные житейские ситуации, которые подаются в комедийном ключе.

Начальным разделом праздника повсеместно является исполнение нескольких (чаще - пяти) священных песен о медведе - *уй эрыг* (*уй* - "зверь", то есть медведь<sup>6</sup>, *эрыг* - "песня"). По сведениям А.Каннисто, на Сосьве в конце XIX века в первую и последнюю ночи обряда исполнялись следующие пять песен: две песни о спуске медведя с неба, песня о человеческом бытии медведя, песня-клятва, песня о Старике-Городском Князе, убившем медведя. Последняя песня исполнялась только в тех случаях, когда медведь был мужского пола [65, с.363]. В отличие от других вокальных жанров, медвежий эпос исполняется коллективно: пятеро (или четверо) мужчин, повернувшись лицом к медведю, берутся за руки и раскачивают ими в такт пению; при этом певец, стоящий в середине, артикулирует текст более отчетливо, остальные только подпевают ему. Длительность звучания каждой *уй эрыг* не менее получаса. По нашим данным, среди священных сказаний о медведе сосвинские манси как самую важную выделяют песню о том, как верховный бог *Нуми-Торум* спустил свою дочь (сына) в колыбельке с неба на землю, и как божественное дитя превратилось в мохнатого зверя. Этот сюжет разделяется на несколько фрагментов, каждый из которых звучит в определенный момент обряда. В итоге исполнение одной песни продолжается несколько дней (пример 16)<sup>7</sup>.

### Пример 16

$\text{♪} = 0,3 \text{ с}$

8 у я кве у я кве у я кве го го 5.7 с.

8 ну мл о го та ра го та ли мат по ра ту га 5.3 с.

8 ну ми то ру мо а се на го 3.6 с.

8 а се на то ра ты ме по ра та го то ва 5.7 с.

8 у я кве у я го у яг от ном си ёл ёл 5.5 с.

8 ман ра нят тэ мак ве ё лың аң ки ё 4.9 с.

8 мв ра ху рил ма кве ё лың н наң ки ё 4.9 с.

Алапсикве нохквалы эрыг "Медведя-брата поднимающая песня" (уй эрыг).

Исполняет Д.С.Самбиндалова (приводятся строфы 1-2).

Кроме медвежьих песен, к обязательной части обряда относятся также танцы-представления *яныг йикв* "большой танец", или *яныг тумлап* "большое представление", во время которых исполнитель в риту-

альном костюме изображает того или иного духа под аккомпанемент музыкального инструмента [1]. В.Н.Чернецов считает, что таким образом изображаются тотемные предки [55, с.88]. Появлению каждого такого персонажа предшествует исполнение так называемой призывной песни, в которой певец обращается к духу, приглашая его посетить праздничный дом. Национальное определение этого жанра - *кастил* ("призыв", "возглас", по другим источникам - *кастан*) *эрыг* (пример 17).

Пример 17

а ле ё э - ге е - э - е го  
 сяк - вы хо - но пы - га - кве - гол  
 сим - на эр - нэ - го аяк пы - га - ке - мо,  
 аяк пы - га - ке - мо та - ра - тэ - лы - но

Сякв хон пыгкве "Сынок водяного царя"  
 (кастил эрыг).  
 Исполняет П.С.Таратов (приводятся строки 0-3).

Сяквы хоно пыгакве(го)!	Сынок водяного царя!
Симна эрнэго аякпыгакемо,	Сердцу нужный брат мой по материнской линии,
Аякпыгакемо таратэлыно.	Моего брата по материнской линии отпусти.

Базисный термин, определяющий обрядовые действия второй половины ночи, - *тулыглап* "представление". В сценках-диалогах масок

подвергаются осмеянию все сферы жизни людей, поэтому объектом пародии может быть и шаманский сеанс, и торговля с русскими купцами, и пение священных песен на медвежьем празднике, и семейные ссоры и т.д.<sup>8</sup> Кроме сюжетов, известных многим поколениям слушателей, разыгрываются и новые, тут же сочиняемые артистами. Традиционным здесь является не текст, а само актерское мастерство и склонность к импровизации.

Очень многие шуточные сцены представлены в виде песен, в других случаях песни включаются в разыгрываемый сюжет. Все песни, звучащие в этом разделе, имеют название *тулыглап эрыг* "песня-представление" (пример 18).

Каждое утро в дни праздника исполняется песня пробуждения медведя - *холи эрыг* "утренняя песня". Поет ее один из старейших участников праздника (или охотник, убивший медведя), который должен проснуться рано утром, пока все спят, и исполнить песню до рассвета (пример 19).

Схема следования жанров в региональных традициях может меняться. Так, в обрядах, наблюдаемых В.Н.Чернецовым (в основном, обские манси) [16, с.224-240, с.246-251], после блока эпических песен исполнялись мужские и женские танцы, а танцы-представления духов чередовались с комическими сценками. По нашим сведениям, верхнесосьвинские манси включают в сценарий второй и третьей ночей праздника песенные сюжеты о лесных духах *Мис махум*. Судя по комментарию информанта, это песни мифоэпического плана. По-видимому, речь идет о жанре, аналогичном северохантыйским песням медвежьего праздника *миш ар*. Представления сакрального плана обязательны здесь только для последней ночи праздника (это отмечал и Н.Гондатти [11, с.75]), где должны быть представлены две важнейшие фигуры мансийского пантеона - *Отыр* "Богатырь" (другое название - *Лубыц-хум* "Всадник"), младший сын верховного бога, и *Калтась*, богиня-жизнедательница. В этой же традиции *тулыглап* пародийного характера исполняются не только между основными разделами обряда, но и являются прологом и эпилогом цикла. У обских манси при завершении обряда звучит также *ялпыц эрыг* "священная песня", которую поют несколько мужчин; дети и женщины в это время не присутствуют.

Несмотря на различия в локальных обрядовых традициях, можно говорить о существовании разнообразного по жанровым проявлениям музыкального пласта медвежьего праздника, который включает: священные (эпические) песни *уй эрыг*, призывные песни *кастил/кастан*

Пример 18

$\text{♩} = 0,3 \text{ с}$

ур мис ху - ма а - сю - кве - го 3.4 с

во - рың па - ло сат лэ - сы - но 3.6 с

наң ос ми - ны - го - ла - лэ - гы - но 4.4 с

у - рың па - ло сат лэ - сэ - сы - но 4.4 с

наң ос ми - ны - го - ла - лэ - гы - но 3.7 с

элм - хо - ла - са онь - сям - сям пы - го 5.3 с

лөң хон - ты - го - ла - лэ - гы - но 3.6 с

ху - рум йи - во хур - мың сай - пы - ло 3.4 с

Ур мис хум асюкве "Горный дух-отец" (тулыглап эрыг).  
Исполняет П.С.Таратов (приводятся строфы 1-2).

Ур мис хум(а) асюкве  
Ворың пало сат лэсыно

Горный дух-отец!  
К силкам, находящимся в

лесной стороне,  
Ты (тоже) идешь.  
К силкам, находящимся в  
горной стороне,  
Ты также идешь.  
Человеком рожденного сына  
След ты найдешь.  
Хурум йиво хурмың сайныло<...> Три укрытия трех деревьев<...>

Пример 19

$\text{♩} = 0,3$

во - ри - е саң - кам - лэн саң - кам - лэ - на 4.2 с

во - ри - е саң - кам - лэн са - аң - кам - лэ - на 4.4 с

са - тэнсам - па саву во - ты - го во - а - ке - на 4.0 с

ху - ли сэ - ри ё - пы - на - ё са - аң - кам - ла - мо 4.6 с

Холи эрыг "Утренняя песня".  
Исполняет Н.Л.Гындыбин (приводятся строки 1-4).

Ворие саңкамлэн саңкамлэна Лес, проснись, проснись.  
Ворие саңкамлэн саңкамлэна Лес, проснись, проснись.  
Сатэн сампа саву вотяго- Ветер с семью глазами  
воакена  
Хули сэри ёпынаё сааңкамламо На заре зазвенел.

эрыг, песни пробуждения холи эрыг, песни-представления тулыглап эрыг, а также инструментальные наигрыши, сопровождающие танцы-представления духов и танцы людей?



Мелодическая типология вокальной музыки медвежьего праздника, подразумевающая жанровую дифференциацию, на данном этапе не представляется возможной. Количество записанных образцов позволяет определить лишь наиболее общие черты мелодики песен, исполняемых в рамках данного обряда.

Ключевым принципом композиции напевов является варьированное или неварьированное повторение основной единицы формы - строки, которая состоит из двух (реже - трех, четырех) попевок. Наиболее характерные соединения попевок: *ab*, *a(a...)b*, *a(b...)b*.

Ритмика обрядовых мелодий тесно связана с поэтическим текстом. Четкая, почти неизменяемая ритмоформула присутствует в напевах, где грани мелодических и поэтических построений совпадают (ритмоформула в этом случае отражает один из двух или трехсложных стиховых размеров). Напротив, несинхронность синтаксических структур мелодии и стиха сопутствуют "свободному" ритму и трудному вычленению ритмического инварианта.

В звуковысотной организации приоритетными можно считать ладозвукорядные системы, в основе своей имеющие мажорный или минорный пентахорд; это явление обнаруживает сходство со строем мансийской цитры (см. об этом ниже). При квинтовом объеме звукоряда опоры расположены на I-V или I-II-V ступенях, при квартовом - на I-IV или I-III-IV ступенях. Встречаются также мелодии терцового диапазона, где функции ступеней равны.

Звукоряды напевов с широким охватом ступеней являются суммарными, объединяющими звукоряды попевок. Узкообъемные лады обычно принадлежат мелодиям с цельной (не делимой на попевки) строкой. Существование ладов, включающих хроматические интервалы, объясняется нестабильным, высотно незакрепленным интонированием, что обычно сопровождается перемещением звукоряда вверх в процессе пения.

Все танцевальные мелодии, звучащие на медвежьем празднике, исполняются обычно на инструменте, называемом *саукбылтап* (*сангульдап*, *санкыльтап*)<sup>10</sup>. Это дощечная цитра с резонаторным ящиком<sup>11</sup>, изготовляемая из кедра, ели, осины. Распространенный вариант инструмента имеет пять струн, сделанных из оленьих кишок или сухожилий; современные мастера используют металлические струны. У пельмских манси известны семиструнные варианты *саукбылтапа*. Дека инструмента - тонкая деревянная пластина, прибиваемая деревянными гвоздями к желобообразному резонаторному корпусу, выдолбленному из

ствола дерева (длина инструмента - около метра). Струны, связанные в пучок, прикрепляются к деке и распределяются с помощью прорезей в подставке; эта сторона инструмента имеет клинообразную форму. Колковая часть инструмента своеобразна. Колки привязываются к перекладине между двумя рожками (длина их - 20-25 см), лежащими в плоскости деки. Рожки бывают прямыми и равноширокими, прикрепленными к корпусу; они могут быть также образованы треугольной выемкой в крае инструмента. В первом случае форма *саукбылтапа* напоминает мансийские деревянные изваяния антропоморфных духов, во втором приобретает очертания птицы<sup>12</sup>. Необычная для цитр колковая часть *саукбылтапа* (равно как и хантыйского *нарс-юха*) позволила некоторым исследователям [48; 68] отнести данный инструмент к разряду лир. Принадлежность *саукбылтапа* к разряду цитр косвенно подтверждается существованием упрощенного (более современного) варианта инструмента, у которого колки крепятся непосредственно к корпусу.

Орнито- и антропоморфные очертания инструмента согласуются с особым почтительным отношением к нему в традиционном обществе. Если, к примеру, требуется перенести *саукбылтап* в другое место, то узкую часть его покрывают платком и выносят из дома "головой" вперед. Выразительные возможности инструмента ценятся чрезвычайно высоко, а в поэтической речи он называется "богом любимое пятиструнное дерево со струнами" [65, с.286].

Пятиструнный *саукбылтап* имеет два варианта настройки, в основе которых лежит диатонический пентахорд; в одном случае наклонение его мажорное, в другом - минорное. Так же, как и в вокальной музыке, инструментальные мелодии редко содержат одну опору, чаще - две или три, причем опорными обычно бывают крайние ступени лада. Нередко при той же настройке мелодия имеет квартовый диапазон - одна струна остается незадействованной<sup>13</sup> (пример 20).

При игре *саукбылтап* кладут на колени, слегка опираясь о боковую часть инструмента. Играют на нем двумя руками: одной зашпывают струны, другой - приглушают; иногда в ведении мелодии участвуют обе руки. Монофонический склад наигрышей компенсируется возможностью квартовых удвоений, которые возникают при ударе по двум струнам одновременно. Может использоваться также удар кистью по нескольким струнам, образующий "кластерные" звучания. Мелодическое начало наигрыша определяется термином *тан* "мелодия"; так же называются струны инструмента.

Функции инструмента, сопровождающего представления и танцы

Пример 20



Ойкат йикв тан "Мелодия мужского танца".  
Наигрыш на санквилтапе, сопровождающий коллективный муж-  
ской танец на медвежьем празднике.  
Исполняет К.П. Лончаков (приводятся такты 1-3).

медвежьего праздника, может выполнять также мансийская угловая арфа<sup>14</sup> *тарыгсьп-йив* "дерево журавлиной шеи". В названии отражена орнитоморфная форма инструмента: корпус его напоминает туловище птицы, верхняя часть шейки оформлена в виде птичьей головы<sup>15</sup>. Для изготовления этого инструмента используются те же материалы, что и при создании *санквилтапа*. Особенностью конструкции инструмента является то, что он изготавливается из цельного куска дерева: ствол (полый) служит резонатором, корень - грифом. Количество струн может быть от девяти до двенадцати.

Не дошедший до нас инструментарий пелымских манси включал две разновидности угловой арфы. Первая, с семью железными струнами, называлась *лынт* "гусь", вторая, со струнами из оленьих кишок и значительно меньшая по размерам - *тыртал* (от *тыри* "гагара").

Разнообразие технических приемов, богатые тембровые краски инструментов позволяют активно применять их в рамках медвежьего праздника. Исполнителями наигрышей на цитре и арфе (как и сакральной музыки вообще) могут быть только мужчины.

Музыка других мансийских обрядов практически не изучена по сей день. В работах этнографов вопросы, связанные с функционированием музыки в обрядах, затрагиваются лишь в контексте целостных описаний шаманского сеанса или церемонии жертвоприношения. В настоящее время фиксация этих обрядов полностью уже невозможна, однако отдельные образцы ритуальной музыки иногда удается записать. Совершенство сведений, полученных в современных условиях, и информа-

ции из этнографических источников позволяет сделать попытку первичного рассмотрения обрядового фольклора, не связанного с медвежьим праздником, в этномызыкальном аспекте.

Среди национальных терминов, обозначающих различные категории лиц, выполняющих шаманские функции, определяющими являются *няйт* и *пеныг*. На наш взгляд, эти понятия связаны с двумя типами мансийского шаманства, первый из которых представляет собой собственно шаманскую деятельность, второй - гадание, прорицание, предсказание и т.п. В первом случае шаман может входить в экстаз (в том числе после употребления мухоморов), колдовать в темном доме, совершая определенное действие по отношению к конкретному лицу: излечивать болезнь, насылать порчу, переносить болезнь с одного человека на другого и т.д.). Во втором случае гадающий с помощью топора, ножа, сабли, ветоши или других предметов только лишь узнает что-либо (причину болезни, место обитания потерявшегося скота, причину неудачи в промысле и т.п.). При сопоставлении сведений из разных источников выяснилось, что шаманский сеанс первого типа связан с использованием бубна или музыкального инструмента. Можно предположить, что умение играть на музыкальных инструментах в традиционном мансийском обществе ассоциировалось с обладанием некой сверхъестественной силой и способностью общаться с духами, что отразилось на профессиональной иерархии шаманов.

Основным шаманским инструментом манси был бубен (*койп*, *куйл*, *коюп*), шаман с бубном назывался *койпың няйт*. Мансийский бубен<sup>16</sup> принадлежит к западно-сибирскому типу бубнов (определение Е.Д. Прокофьевой [40, с.446]), он имеет круглую форму, Y-образную рукоять (естественная развилка березы), деревянную колотушку, обтянутую кожей, с названием *нял* "ложка" [16, с.38] или *мант* "лопатка"<sup>17</sup>. По нашим сведениям, бубен манси верховий Сосьвы и Лозьвы имел крестообразную рукоять. У всех бубнов к внутренней стороне обечайки крепились скобы, на которые навешивались медные кольца и другие предметы, символизирующие духов-обитателей бубна. Бубен с Y-образной рукоятью близок ненецким и восточно-хантыйским (аганским), бубен с крестовиной имеет аналоги у березовских хантов.

Бубенные шаманы у всех групп манси считались особенно сильными. По информации З.П. Соколовой, на Ляпине и Нижней Оби к сильной категории шаманов причисляли и так называемых *валтахтен-пупы* "вызывающий духов" - людей, которые общались с духами при помощи музыкальных инструментов [51, с.231]. На *санквилтапе*

(и, возможно, на *тарыгсып-йиб*) исполнялись мелодии, призывающие духов, причем каждому духу предназначалась особая мелодия (пример 21). Звучание инструмента, вероятно, отождествлялось с особым рода языком, который использовался для общения с Верхним миром. В песне кондинских манси говорится: "...тон моей игры на моем пятиструнном дереве со струнами, на моем шестиструнном дереве со струнами звучит перед высшим человеком, отцом моим..." [65, с.286].

Пример 21

Полум-Торум ойка тан "Мелодия Пельмского бога".  
Наигрыш на сауквылтапе, исполняемый во время шаманского сеанса на Ляпине для призывания духа р.Пельм.  
Исполняет К.П.Лончаков (приводятся такты 1-4).

Однако, звуковые возможности музыкального инструмента использовались не только в качестве языка для передачи информации<sup>18</sup> из Среднего мира в Верхний, но и для "обратной связи": с помощью *саук-вылтапа* шаман (или музыкант, ему помогающий) создавал эффект присутствия духов, их приближения или удаления, а также передавал "высказывания" духов, адресованные соплеменникам. Иногда в качестве дополнительных средств, создающих звуковые эффекты, использовались колокольчик и доска, из которой извлекались самые разные звуки с помощью ритуальных стрел с железными наконечниками [11, с.13].

Для общения с духами использовались не только инструментальные мелодии, но и песни-призывания, исполняемые шаманами в экстаичной манере. Важным моментом, подчеркивающим необычность песен-призываний, является их национальное определение: *кай*, *кай сов* "призыв", "призывный мотив". Глагол *кайи* "поет" употребляется по отношению к шаману, призывающему духа: *няйтхум кайи* "шаман поет". Этим же глаголом обозначается пение токующей птицы: *ятри кайи* "косач поет". Использование данного глагола вместо обычного *эрги* объясняется, на наш взгляд, сознательным противопоставлением манеры пения призывной песни исполнительским традициям других песенных жанров.

Термин *эрыг* "песня", тем не менее, встречается в шаманской лексике: выражением *няйтхум эрыг* "песня шамана" наш информант назвал песню, которая звучит из уст шамана, исцеляющего ребенка в темном доме (пример 22). Мелодическую формулу такой песни можно использовать также для других подобных случаев.

Пример 22

няв ра мы то няв ра мы то лан тав хун ты го ла лэ на го  
няв ра мы то няв ра мы то го ань нуми то ру ма га сю ва го

Няйтхум эрыг "Песня шамана".  
Песня, исполняемая шаманом, излечивающим ребенка, во время сеанса в темном доме.  
Исполняет Н.Л.Гындыбин (приводятся строки 1-2).

Еще одна жанровая разновидность шаманского фольклора - песня-проклятие *сатхатнэ эрыг* (обские манси). Шаман исполняет ее по просьбе всей общины, в том случае, если женщина осквернит своим присутствием священное место; обращается он к богу Малой Оби - *Ай-Ас-отыру* (пример 23).

Пример 23



Сатхатнэ эрыг "Песня-проклятие".  
Шаманская песня-проклятие, исполняемая в случае  
осквернения женщиной святилища.

Исполняет Л.Т.Костин (приводится строка 1; строки 2-4  
повторяют мелодическую формулу без изменений).

Кись иксям нэ, холэн, холэн, холэн, холэн,  
Кись пентым нэ, усэн, усэн, усэн, усэн,  
Холэгын ке сат хансаңыл хултылув(о),  
Усэгын ке сат эсяңыл тусьтыквелум.

Поганая женщина, умри, умри, умри, умри,  
Свихнутая женщина, погибни, погибни, погибни, погибни,  
Если уйдешь в небытие, мы семь поганых лошадей укажем богу,  
Если умрешь, мы невинную лошадь поставим.

Обряд жертвоприношения также не обходился без музыки. Устроителем церемонии был человек, иногда в литературе причисляемый к шаманам; на самом деле он выполнял функции жреца, хранителя реликвий, блюстителя традиционных обрядовых норм. Кроме него, при жертвоприношении важная роль отводилась и собственно шаману. Последний перед началом обряда узнавал, угодна ли данная жертва богу. По материалам А.Каннисто, это происходило в процессе пения шаманом "колдовской песни" (Zauberlied). Кроме того, во время молитвы, произносимой жрецом, шаман играл на музыкальном инструменте мелодии, призывающие духов [65, с.285-286]. Поскольку шаман, участвующий в обряде жертвоприношения, мог быть тем же лицом, что и шаман, практикующий сеансы излечения, предсказания и т.д., мы можем предположить, что мелодический фонд данных обрядовых сфер идентичен.

Праздник, посвященный установлению рыболовного запора (зап-

руды на реке, см. [18]), совершенно утрачен и не описан в литературе. По словам нашего информанта, подобный обряд пельимских манси включал пение и инструментальное музицирование, при этом главными исполнительницами были женщины. Наиболее популярным на этом празднике инструментом был *тумран* - рамный идиоглотический варган, изготавливаемый из лопатки оленя или коровы. В дневниках В.Чернецова есть описание способа звукоизвлечения при игре на этом инструменте (у Чернецова он назван *тумре*): "Левой рукой берут за конец (противоположный основанию язычка - Г.С.) и прикладывают к губам. При этом правой рукой дергают за веревочку или жилку, привязанную к другому концу, чем достигается вибрация язычка. Слегка вдыхая или выдыхая воздух, можно добиться различных тонов. Вогульская девушка для этого беззвучно произносит слова, определенные для каждого мотива" [16, с.35].

Необрядовая музыка представлена прежде всего группой лирико-нарративных жанров. Традиция сочинения песен о себе, о других людях, о каких-либо событиях - одна из немногих, сохранившихся по сей день. З.Куприянова и Е.Ромбандеева говорят об импровизационности мансийской лирической песни и подчеркивают изустный характер ее распространения [19, с.295]. Е.Шмидт считает, что эти песни, как любые другие, имеют стабильные тексты и "распространяются по тем же механизмам вариативности", и поэтому считает целесообразным применение к ним термина "индивидуальная песня" [59, с.100-101].

Наиболее распространенными являются песни, сочиняемые людьми о своей судьбе (например, о молодости, о неудачном замужестве), о памятных событиях (дальняя поездка) и т.п. Говоря об исполнении собственной песни, певец использует выражение амки эргум "своя песня" (пример 24).

Если исполнитель песни не является ее автором, то применяется термин *эрыг* "песня". В этом случае в текст песни обязательно должны включаться специальные словесные формулы, указывающие на авторство, например: "я пою песню женщины из села Анья", "снохи моей песенку я напеваю" (пример 25).

Мелодия песни, как и текст, может варьироваться (в соответствии с манерой исполнителя), но всегда должна быть узнаваемой. Если человек не может сам придумать мелодию, но хочет высказаться в песенной форме, он может заимствовать мелодию песни (*эрыг сов*) у другого лица. С этой точки зрения показательным свидетельством исполнительницы о том, что ее дядя при сватовстве исполнил песню с наставлениями не-

Пример 24

ту-я пал ке олы-го малти-по вот рег-ныл  
э-рыг-кве-го ханись-та-лы-го-лам-кем

Амки эргум "Своя песня".  
Личная песня исполнительницы.  
Исполняет Д.С.Самбиндалова (приводится строфа 3).

Туя пал ке олыго(лас)	Если весенняя пора была,
Малтипо вот регныло	У теплого ветра
Эрыгквето ханисьталыголамкем.	Песенку я учила.

Пример 25

ме-сы-го эк-ва мань То-ра-ни  
выг-ре-на гос-па-го сав ка-ляй а-ги-ги  
хан-са-но са-хи-но сав ка-ляй а-ги-и

Месыг эква мань Торапи "Женщины из Месыга младший Дорофей".  
Песня Дорофея, младшего сына женщины из селения Месыг,  
который едет на Сыгву, чтобы выбрать себе невесту.  
Исполняет А.К.Гындыбина (приводится строфа 2).

Месыг эква мань Торапи.  
Выгрена оспаго сав каляй аги,  
Хансао сахино сав каляй аги.

Женщины из Месыга младший Дорофей  
Много румяных девушек из рода каляй,  
Много в пестрых шубах девушек из рода каляй.

весте, мелодия которой была куплена им за оленя у родственника.

Мелодику лирических песен отличают следующие стилистические признаки.

Основной формой композиции напевов является варьируемая парная строка, состоящая из элементов А и В, которые могут сочетаться подобно попевам в медвежьих песнях; однако, более часто встречаются напевы с чередованием строк: АВ АВ... Первый элемент обычно связан с верхней мелодической зоной, второй - с нижней. Характерно поступенное мелодическое движение с торможением в конце строки (многократное повторение нижнего устоя). Типичны мелодии широкого диапазона (октава, септима) с двумя опорами, находящимися в кварто-квинтовом соотношении. Ритмика напевов свободная, что связано, вероятно, с варьированием поэтического текста. Широко используются различные виды глиссандо и вибрато.

Песни, маркируемые термином *улилап*<sup>19</sup>, можно определить как песни-восхваления, благопожелания. Они создаются в следующих ситуациях: 1) мать посвящает ребенку песню с пожеланием благополучной судьбы; 2) хозяин, ухаживая за домашним животным, сочиняет для него ласковую или шуточную песню; 3) девушка или юноша обращается в такой форме к своему возлюбленному [62, с.54-55]. Очевидно, что песни данной жанровой группы обладают магической функцией. Это подтверждает зафиксированный нами случай применения термина в инструментальной музыке: наигрыш мифологической тематики был назван *Нёр-ойк улилап тан* "Мелодия восхваления духа Урала".

Лирическое, камерное начало в инструментальной музыке связано с игрой на *нэрнэ-йив* (от *нэ* "женщина" и *йив* "дерево")<sup>20</sup>, чашечной шейковой лютне с одной-двумя струнами со смычковым способом звукоизвлечения. Шейка и резонатор изготавливаются из одного куска дерева; для струны и смычка используется конский волос; ладки на грифе не наносятся. При игре инструмент ставят на одно колено, иногда его привязывают к ноге нитью, продетой через специальное отверстие в

корпусе; одной рукой прижимают струны, другой водят смычком. Исполнителями могут быть и женщины, и мужчины. Инструмент обладает скромными динамическими возможностями и не используется в обрядовой практике. На нем исполняются преимущественно песенные мелодии.

О музыке мансийского эпоса данных в литературе нет. Материалы, имеющиеся в нашем распоряжении (несколько аудиозаписей и комментариев к ним), позволяют предположить следующее. Трансляция эпических сюжетов "мойт" с помощью музыкальных средств осуществляется двумя способами. Это может быть передача текста в прозаической форме с включением инструментальных наигрышей по ходу повествования. Пример такого включения - наигрыш на *санквылтапе* из текста "Хонт-Торум ойка" ("Бог войны") (пример 26).



Хонт-Торум ойка "Бог войны".  
 Наигрыш на *санквылтапе*, включенный в композицию повествования (мойт) о боге войны.  
 Исполняет Г.Н.Сайнахов (приводятся такты 1-5).

Содержание мойт:

Однажды Хонт-Торум попал в плен. Его посадили в сарай, дали в руки *санквылтап*, чтобы он всю ночь играл. Когда все уснули, Хонт-Торум отдал инструмент мыши, а сам убежал. Утром враги открыли сарай и увидели вместо пленника мышью, играющую на *санквылтапе*.

Существуют также песни эпической направленности, они называются *эргыц мойт* "поющая сказка"<sup>21</sup>. Персонажами таких песен могут быть духи-покровители селений и местностей, представители Верх-

него мира и другие мифологические фигуры.

Кроме инструментов, осознаваемых как музыкальные, у манси сохранились фоноинструменты промыслового, хозяйственного и игрового назначения.

Обязательным атрибутом охоты на уток является берестяной манок *сас немл* "берестяной язык", свободный аэрофон. Для извлечения звука необходимо положить манок на язык, плотно сжать губы и втянуть в себя воздух. Используется манок для приманки самца, который, услышав "голос" самки, подплывает к охотнику. Две разновидности аэрофона - вращающий и вихревой - функционируют в качестве детской игрушки и называются одним словом - *пыгалтоп* (от *пыг* "сын"). Другое название инструментов - *ларгалтап* (от *ларгуңкве* "крутиться").

Рамная подвеска-погремушка *тай* (разливная ложка с подвеской на рукояти) распространена у всех этнокультурных групп.

В числе других фоноинструментов - зафиксированные И.А.Богдановым [6] музыкальный лук *ёвт*, деревянная трещотка *тарих-нёле*, деревянные свистки, дудки из тростника и кости, перьевые пищалки.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Раздел "Ханты" написан О.В.Мазур, раздел "Манси" - Г.Е.Солдатовой, начальный раздел - совместно.

<sup>2</sup> Названия "остяки" и "вогулы" встречаются в отечественной дореволюционной литературе, а также в работах современных зарубежных ученых [21, 37].

<sup>3</sup> История изучения культуры и быта хантов и манси подробно изложена в работах А.Н.Баландина [4] и В.М.Кулемзина и Н.В.Лукиной [18].

<sup>4</sup> По представлениям обских угров, мужчина имеет пять душ, женщина - четыре, ребенок - три. Числовая символика мужского/женского присутствует во многих моментах медвежьего праздника [56].

<sup>5</sup> Фонозаписи хантыйского фольклора произведены участниками музыкально-этнографических экспедиций в Ханты-Мансийский автономный округ: N 3, 7, 8, 10, 15 записаны О.В.Мазур, Т.А.Молдановой, Г.Е.Солдатовой в сентябре 1989 г. (п.Казым, с.Амня Белоярского района); N 4, 5, 9 - В.И.Киле, О.В.Мазур, Т.А.Молдановой в сентябре 1988 г. (р.Ай Вош Юхан, Белоярский район); N 6, 11 - Г.Е.Солдатовой, Ю.И.Шейкиным в июне 1990 г. (г.Ханты-Мансийск); N 12, 13 - О.В.Мазур, Г.Е.Солдатовой, Ю.И.Шейкиным в январе 1991 г. (п.Юильск Белоярского района); N 14 - В.И.Киле, Р.Б.Назаренко, Ю.И.Шейкиным в январе 1987 г. (р.Воки Ран Ягун, Сургутский район). Нотировки выполнены О.В.Мазур; интерпретация хантыйских текстов - Т.А.Молдановой.

Транскрипция текста в N 14, приближенная к фонетической, выполнена автором нотировки.

<sup>6</sup> Манси избегают произносить слово "медведь", поэтому существует целый ряд иносказательных имен медведя. Исключение составляют манси верховой Лозьвы, где запрет распространяется только на женщин. Мужчины называют медведя *торев* (букв. "медведь"), соответственно песни о медведе называются там *торев эрыг*.

<sup>7</sup> Фонозаписи мансийского фольклора произведены участниками музыкально-этнографических экспедиций в Березовский район Ханты-Мансийского автономного округа: N 16 записан Е.В.Комаровым, Г.Е.Солдатовой в августе 1992 г. (с.Хулимсунт); N 17, 18, 24, 25 - Н.А.Лопсан, Г.Е.Солдатовой в сентябре 1988 г. (с.Кимкьясуи, с.Верхне-нильдино); N 19, 22, 23 - О.В.Мазур, Г.Е.Солдатовой в январе 1991 г. (с.Сосьва); N 20, 21 - Г.Е.Солдатовой в июле 1991 г. (с.Ломбовож); N 26 - Д.С.Сайнаховой, Г.Е.Солдатовой, О.А.Шейкиной в сентябре 1987 г. (с.Щекурья). Мансийские тексты записаны и переведены к.ф.н. А.И.Сайнаховой (N 17 - 19, 24, 25), Л.Т.Костиным (N 23). Запись национального текста, приближенная к фонетической, под нотными строками (N 16, 22) выполнена Г.Е.Солдатовой. Нотные расшифровки произведены Г.Е.Солдатовой.

<sup>8</sup> Тридцать три сюжета *тулыглап* описаны в книге Н.Л.Гондатти [11, с.75-90].

<sup>9</sup> По сведениям Е.И.Ромбандеевой, в ходе медвежьего праздника могли исполняться героические песни и сказания (*Эрг-этырт йис потырит, лянхыт*) [41, с.23,25].

<sup>10</sup> Этимология слова *саукбылтапа* неизвестна. По мнению А.И.Сайнаховой, это слово образовано от глагола *саукылтанкве* "звенеть".

<sup>11</sup> Здесь и далее определения инструментов даны по систематике Э.Хорнбостеля и К.Закса [34, с.229-261].

<sup>12</sup> В этом смысле примечательно предположение мансийского краеведа Л.Т.Костина о связи названия инструмента со словом *сауки* "черная утка".

<sup>13</sup> В связи с этим Ю.И.Шейкин предполагает существование "более раннего типа настройки *саукбылтапа* с четырьмя струнами и последующим добавлением струн сверху и снизу" [14, с.10].

<sup>14</sup> Указание на использование этого инструмента в рамках медвежьего праздника содержится в книге П.Инфантьева [15, с.39, с.79].

<sup>15</sup> Ср. с орнитоморфной версией *саукбылтапа*.

<sup>16</sup> Рисунки и описания мансийского бубна помещены в ряде работ [7, с.102; 8, с.24; 16, с.39-40].

<sup>17</sup> Ритуальные лопаточки с таким названием хранятся на мансийских святилищах [8, с.41-44]. По мнению А.М.Сагалаева, использование ложки, ковша, лопаточки в качестве ритуального (в том числе шаманского) атрибута имеет древние корни, что подтверждается, в частности, широким распространением таких предметов в культуре Усть-Полюя [43, с.46-47].

<sup>18</sup> Коммуникативная функция шаманских песнопений и других музыкальных средств, используемых "для установления связей с духами, прямое общение с которыми запрещено и опасно", подчеркнута в работе Е.С.Новик [36, с.81].

<sup>19</sup> Корень *ули-* имеет широкий спектр значений [62, с.53], среди которых "ласка, похвала, восхваление", "воспевание".

<sup>20</sup> В.Н.Чернецов считает, что название *нэриэ-йив* произошло "от глагола *нери* "играть на инструменте". Этимологизируется: остяцкое *нарыс юх ...* букв. "дерево для пиления" от глагола *нар* "пилить, тереть" [16, с.267].

<sup>21</sup> Термин *мойт* может обозначать и другие жанровые разновидности, относящиеся к области эпического нарратива.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев И.Д. Песни народа манси / Под общ. ред. И.Н.Попова. - Омск, 1936.
2. Айзенштадт А.М. Музыкально-фольклорные связи обских ургов // Сов. музыка. - 1979. - N 9. - С.104-108.
3. Алексеенко Е.А. К вопросу о синкретизме музыкального фольклора хантов // Финно-угорский музыкальный фольклор: Проблемы синкретизма: Тезисы докладов. - Таллин, 1982. - С.3-5.
4. Баландин А.Н. Изучение обско-угорских языков в советский период // Учен. зап. ЛГПИ. - Т.167. - Л., 1960. - С.47-70.
5. Богданов И.А. Хантыйская и мансийская музыка // Муз. энциклопедия. - М., 1981. - Т.5. - С.1025-1028.
6. Бродский И.А. О результатах ханты-мансийской музыкально-этнографической экспедиции 1975 г. // Сов.этнография. - 1976. - N 3. - С.164-165.

7. Гемуев И.Н. Мироззрение манси: Дом и Космос. - Новосибирск, 1990.

8. Гемуев И.Н., Сагалаев А.М. Религия народа манси. Культурные места (XIX - начало XX в.). - Новосибирск, 1990.

9. Гиппиус Е.В. Ритуальные инструментальные наигрыши медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. - М., 1988. - Т.2. - С.164-175.

10. Головнев А.В. Мироздание и шаман казымских хантов // Проблемы исторической интерпретации археологических и этнографических источников Западной Сибири: Тезисы докладов. - Томск, 1990. - С.139-142.

11. Гондатти Н.Л. Следы язычества у инородцев Северо-Западной Сибири. - М., 1888.

12. Жорницкая М.Я. Фиксация пластики движений традиционных танцев хантов и манси // Полевые исследования Ин-та этнографии: 1978. - М., 1980. - С.79-90.

13. Жорницкая М.Я., Соколова З.П. Традиционные корни и элементы синкретизма в хореографии обских угров // Финно-угорский музыкальный фольклор: Проблемы синкретизма. - Таллин, 1982. - С.22-25.

14. Инструментальная музыка Югры / Сост. Ю.Шейкин. - Новосибирск, 1990.

15. Инфантьев П. Путешествие в страну вогулов. - СПб., 1910.

16. Источники по этнографии Западной Сибири. - Томск, 1987.

17. Кулемзин В.М., Лукина Н.В. Васюганско-ваховские ханты в конце XIX-начале XX вв.: Этнографические очерки. - Томск, 1977.

18. Кулемзин В.М., Лукина Н.В. Знакомьтесь: ханты. - Новосибирск, 1992.

19. Куприянова З.Н., Ромбандеева Е.И. Мансийская лирическая песня // Учен. зап. ЛГПИ.- Л., 1960. - Т.167. - С.295-320.

20. Лазар К. Некоторые особенности вокальной музыки обско-угорских народов // CIFU 6, Studia Hungarica. - Syktyvkar, 1985. - С.289-293.

21. Лукина Н.В. Зарубежные публикации фольклора обских угров // Финно-угорский музыкальный фольклор: Проблемы синкретизма: Тезисы докладов. - Таллин, 1982. - С.36-39.

22. Лукина Н.В. О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. - Таллин, 1980. - С.50-60.

23. Мартынова Е.П. Южные ханты в XVII-XIX вв.: Автореф. дис.... канд. ист. наук. - М., 1986.

24. Мироззрение финно-угорских народов / Отв. ред. И.Н.Гемуев. - Новосибирск, 1990.

25. Мифы, предания, сказки хантов и манси / Сост., предисл., примеч. Н.В.Лукиной. - М., 1990.

26. Молданова Т.А. Орнамент северных хантов (1940-1980-е гг.): Автореф. дис.... канд. ист. наук. - Новосибирск, 1993.

27. Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. - Таллин, 1986.

28. Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. - Таллин, 1986.

29. Музыкальное наследие финно-угорских народов. - Таллин, 1977.

30. Музыкальный фольклор финно-угорских народов: Архаика и современность. - Таллин, 1977.

31. Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этно-музыкальные связи с другими народами. - Таллин, 1976.

32. Назаренко Р.Б. Музыкальные инструменты народов Сибири в музейных коллекциях (Опыт типологии шаманских бубнов) // Музыкальная этнография Северной Азии. - Новосибирск, 1988. - С. 161-169.

33. Назаренко Р.Б., Айпин Е.Д. Ранние формы эпоса в обрядовом фольклоре сургутских хантов // Проблемы изучения музыки эпоса: Тезисы докладов. - Клайпеда, 1988. - С.51-54.

34. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Под общ.ред. Е.В.Гиппиуса. - М., 1988. - Ч.1.

35. Народы Севера Сибири в коллекциях Омского государственного объединенного исторического и литературного музея / Отв. ред. Н.А.Томилев. - Томск, 1986.

36. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме (Опыт сопоставления структур). - М., 1984.

37. Новицкий Гр. Краткое описание о народе остячком. 1715. - Новосибирск, 1941.

38. Обские угры (ханты и манси): Материалы к серии "Народы и культуры". - Вып.7. - М., 1991.

39. Основные показатели развития экономики и культуры малочисленных народов Севера (1980-1989). - М., 1990.

40. Прокофьева Е.Д. Шаманские бубны // Историко-этнографичес-



кий атлас Сибири. - М.:Л., 1961. - С.435-490.

41. Ромбандеева Е.И. История народа манси (вогулов) и его духовная культура (по данным фольклора и обрядов). - Сургут, 1993.

42. Рюйтел И. Viisteist handi rahvaviisi Wolfgang Steinitz parandist. Пятнадцать хантыйских народных мелодий из наследия В.Штейница (на эстонском языке) // Музыкальное наследие финно-угорских народов. - Таллин, 1977. - С.478-482.

43. Сагалаев А.М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. - Новосибирск, 1991.

44. Сборник хантыйских и мансийских песен и танцев / Сост. В.Муров. - Ханты-Мансийск, 1959.

45. Сенкевич В. Сказки и песни Хантэ // Сов. Север. - 1935. - N 3-4. - С.151-159.

46. Сенкевич-Гудкова В.В. Некоторые музыкальные и поэтические особенности саамских и хантыйских песен о зверях и птицах // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. - Таллин, 1980. - С.249-262.

47. Сильвет Х. Инструментальная музыка обских угров. - Ч.1: Хантыйские наигрыши на лире. - Таллинн, 1991.

48. Сильвет Х. О хантыйском музыкальном инструменте тороп-юх // Искусство и фольклор народов Западной Сибири. - Томск, 1984. - С.109-122.

49. Сильвет Х. Пять наигрышей медвежьего праздника манси из репертуара Г.Сайнахова // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. - Таллин, 1986. - С.33-38.

50. Соколова З.П. Музыкальные инструменты хантов и манси (к вопросу о происхождении) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. - Таллин, 1986. - С.9-21.

51. Соколова З.П. Проблемы изучения обско-угорского шаманства // Обские угры (ханты и манси): Материалы к серии "Народы и культуры". - Вып.7. - М., 1991. - С.225-241.

52. Тахтуева А.М. Материальная культура юганских ханты. - Сургут, 1993.

53. Терешкин Н.И. Словарь восточно-хантыйских диалектов. - Л., 1981.

54. Хайду П. Уральские языки и народы. - М., 1985.

55. Чернецов В.Н. Наскальные изображения Урала. - Ч.2. - М., 1971.

56. Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров // Иссле-

дования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. - Труды Ин-та этнографии. - Т.51. - М.:Л., 1959. - С.114-156.

57. Шатилов М.Б. Ваховские остяки (этнографические очерки) // Труды Томского краевого музея. - Т.4. - Томск, 1931.

58. Шмидт Е. Взаимосвязи стихосложения и напева у северных обских угров // Финно-угорский музыкальный фольклор: Проблемы синкретизма: Тезисы докладов. - Таллин, 1982. - С.68-70.

59. Шмидт Е. Проблемы современного фольклора северных обских угров // Искусство и фольклор народов Западной Сибири. - Томск, 1984. - С.95-108.

60. Шмидт Е. Соотношение музыки, стихосложения и стиля в народной поэзии северных хантов // CIFU VI, Studia Hungarica. - Syktyvkar, 1985. - С.231-237.

61. Шмидт Е. Традиционное мировоззрение северных обских угров по материалам культа медведя. Автореф. дис.... канд. ист. наук. - Л., 1989.

62. Шмидт Е. Ulilar. Попытка к определению жанровых отношений северо-мансийского текста песни // Acta ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. - 1979. - Т. 28 (1-4). - P.51-74.

63. Finnugor nepek 100 nepdala / Vikar L., Szij E. Erdok eneke. - Corvina, 1985.

64. Kalman B. Chrestomatia Vogulica. - Budapest, 1963.

65. Kannisto A. Materialien zur Mythologie der Wogulen. - Hels., 1958.

66. Steinitz W. Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen aus zwei Dialekten. - Т.1. - Tartu, 1939; Т.2. - (Tartu-)Stockholm, 1941.

67. Vaisanen A.O. Die obugrische Harfe. - Finnisch-ugrische Forschungen, XXIV. - Helsinki, 1937.

68. Vaisanen A.O. Obien ugrilaisten lyyry-sootin. - Porvoo, 1929.

69. Wogulische und Ostjakische Melodien. Phonographisch aufgenommen von A.Kannisto und K.F.Karjalainen. Herausgegeben von A.O.Vaisanen. - Helsinki, 1937.