

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)**

**МУЗЕЙ МУЗЫКИ И ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ ЯКУТИИ
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ
СЕВЕРА**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ
ТУНГУСО-МАНЬЧЖУРСКИХ НАРОДОВ**

Тезисы докладов и сообщений Международной конференции

**MUSICAL ETHNOGRAPHY
OF TUNGUS-MANCHURIAN PEOPLES**

Abstracts of reports International conference

**Якутск, Республика
Саха (Якутия)
17-23 августа 2000 г.**

**Yakutsk, Republic
of Sakha (Yakutia)
August 17-23, 2000**

*Конференция проводится при финансовой поддержке
Института "Открытое общество" (Фонд Сороса)
Проект № ААН-917 (программа "Культура")*

Редакционная коллегия:

Игнатьева Т.И.

Никифорова В.С.

Решетникова А.П.

Шейкин Ю.И. (редактор-составитель)

Ю.И. Шейкин
(Музей музыки и фольклора
народов Якутии, Якутск)

ИНТОНАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ТУНГУСО-МАНЬЧЖУРСКИХ НАРОДОВ – СФЕРА СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Музыкальный фольклор народов Сибири, одного из крупнейших регионов Азии, только в XX веке начал системно исследоваться музыкальной этнографией. Благодаря исследовательской деятельности А. Миддендорфа, Е. Титова, И. Суслова, Е. Широкогоровой, Б. Добровольского, С. Магид, К. Танимото, Т. Булгаковой, В. Киле и др., наука обогатилась сведениями о таинственных культурах тунгусо-маньчжурских народов. Десятки исследователей языка, истории и этнографии участвовали в собирании уникальных и очень ценных коллекций звукозаписей, нотировок, музыкальных инструментов и других материалов. Между тем, для истории мировой музыкальной культуры данный регион продолжает оставаться “непознанным миром”. Благодаря сравнительным исследованиям по музыке народов Сибири, начатым З. Эвальд, В. Стешенко-Куфтиной, А. Айзенштадтом, Г. Благодатовым, П. Коллером, формируется опыт исторической интерпретации результатов этих исследований.

Тунгусо-маньчжурские народы, наряду с монгольскими и тюркскими и отчасти с корейскими и гилакскими народами, образуют условную алтайскую этнолингвистическую общность. По предположению историков, тунгусо-маньчжуры, как часть алтайского мира, начали формироваться в циркумбайкальском регионе (глазковская археологическая культура). Вероятно, в этот период начинают формироваться и некоторые фоноинструменты: костяные аэрофоны и пластинчатый варган.

Исторические предки тунгусо-маньчжуров в мировой культуре известны под этнонимами *иру*, *пуё*, *хань*, *мохе*, *когурё*, *бохай*, *чжурчжени*. Краткие исторические сведения позволяют в определенной мере представить музыкальную жизнь этих исторических этносов.

Иру, (илоу, илау) - тунгусо-маньчжурский этнос Приамурья (нач. I тыс. н.э.) [Бичурин, 1950, т. II, с. 23, 24; Шавкунов, 1990, с. 34–36], известный созданием “поющих ликов” археологического комплекса на Сикачи-Аляне Хабаровского края.

Пуё (фулой) - маньчжурский этнос (I в. до н.э. - III в. н.э.) [Лебедева Е., 1985, 3–24], который “в двенадцатой луне” имел традицию приносить “жертву небу”. В праздники исполнялись песне-пляски с общим названием “встречать бубен” [Бичурин, 1950, т. II, с. 22].

Хань - *“тунгусское население”* Южной Сибири (нач. I тыс.) [Бичурин, 1950, т. II, с. 32-34, 41]), которое *“в пятой луне”* приносило *“жертву духам”* и совершало песне-пляску, в которой *“по несколько десятков человек один за другим следуют, притопывая в такт ногою”* [Бичурин, 1950, т. II, с. 32].

Мукри (мохэ, уги, угзи) - тунгусо-маньчжурские племена Забайкалья, Прамурья и Маньчжурии (III - VIII вв). в 581 году император *“Поднебесной”* *“принял их и сделал пир. Посланники со своими товарищами встали и начали плясать. Пляска их представляла вид сражения”* [Бичурин, 1950, т. II, с. 72].

Когуре - государство на территории Маньчжурии и Северной Кореи с маньчжурским и северо-корейским населением (37 г. до н.э. - 668 г. н.э.) [Пак, 1979, с. 146, 203-204]. На живописи когуресских гробниц изображены 70 государственных инструментов, которые разделены на 21 структурный тип и лишь 15 из них упоминаются в исторических хрониках [Джарылгасинова, 1972, с. 149-163]. Среди музыкальных инструментов следует выделить *комунго* - *“лютию черного аиста”*, оказавшую существенное влияние на музыкальное мышление бохайцев, чжурчженей и древних тюрков.

Бохай (Чжень) - тунгусо-маньчжурское государство Сибири (628-926 гг). Во время бохайских посольств к императорскому двору Японии исполнялись образцы музыкально-поэтического искусства обеих стран. Известно, что в октябре 739 года *“бохайский посол показал свое искусство в музыке”* [Матвеев, 1929, с. 22]. В 759 году послы Бохая, пребывая в гостях у одного из императорских сановников *“сочиняли, декламировали и пели хором”* [Матвеев, 1929, с. 23]. И далее, в декабре 760 года император Японии устроил пир в честь бохайских послов. Во время традиционных церемоний в исполнении императорского оркестра звучали бохайская музыка, песни и танцы [Матвеев, 1929, с. 23]. И, наконец, в 872 году бохайский посол пригласил к себе в резиденцию японских писателей и ученых *“для декламаций... сам развлекал их музыкой”* [Матвеев, 1929, с. 27]. Историческим свидетельством культурных отношений Японии и тунгусо-маньчжурского государства были церемониальные танцы *боккайгаку* и бохайские мелодии, которые Япония сохранила до наших дней в системе традиционного дворцового церемониала *гагаку* [Конрад, 1966, с. 21].

Чжурчжень (XI-XIII вв) : *нюйчжи* (китайское), *ниуча* (татаро-монгольское), *нюча* (сахы), *луча* (эвенки, эвены), *лоса* (удэ, орочи). В музыкально-фольклорной практике чжурчженей известны свистящие стрелы, манковая труба из бересты, *“песни с мелодией куропатки”*, свадебные *“песни девушки”*, сохранились сведения о дворцовом искусстве. 12 музыкальных инструментов изображены на чжурчженьском зеркале (см. толен). В 1172 году Император Улу (Ши-цзун) *“приказал певцам петь канты нюй-чжи и сам, обратясь с nasledнику и прочим князьям сказал...вы не знаете простых и совершенных обычаев нюй-чжи. Но не знаете своего наречия и письмен, значит забыть свою родину”* [Розов, рукопись, с. 203а]. В 1184 году император Улу обратился к родственникам, *“вельможам и старцам”*: *“прошло несколько месяцев по прибытии моем сюда, еще никто не пел здесь наших национальных песен, я сам пропою для вас. Император приказал детям и младшим братьям, родственникам царским, занимав-*

шим низкие места во дворце, сесть в зале и слушать песню, которую он пел сам. Содержание его песни было следующим: восстановление престола государями вначале называется весьма трудным делом, но и утверждение оно в последствии равно нелегко, при воспоминании о предках, я вижу их как бы наяву. Но, император, растрогавшись, не мог более петь, окончив пение, он стал плакать. Потом все женщины попеременно пели песни, как бы на собраниях в своих домах” [Розов, рукопись, с.2386].

Тунгусо-маньчжурский мир в XX веке на основе имеющихся данных музыкальной этнографии может быть определен тремя основными историко-географическими сферами:

1. Центральная Сибирь, в которой можно выделить эвенов (верхоянских, индигиро-колымских, чукотско-камчатских, охотских, горно-материковых), эвенков (енисейских, южно-енисейских, прибайкальских, витимо-олекминских, алдано-зейских и охотских). Отличительными чертами интонационной практики собственного тунгусских народов является традиция исполнения круговых песне-плясок, наличие центрально-сибирского типа шаманства, преобладание архаичных фоноинструментов, опора на артикуляционно-акустическую практику в формировании интонационных приоритетов культуры.

2. Юго-восточная Сибирь или Амуро-сахалинский регион характеризуется группой культурно родственных этносов: нанайцев, удэ, орочей, ульчей, ороков, негидальцев. Отличительные черты интонационной практики народов данного региона - это существование универсального типа шаманизма, проведение “медвежьего праздника” у части этносов (ульчи, негидальцы и орочи), преобладание традиционного фоноинструментария, который взаимодействует с вокальной практикой. Важное значение в интонационной культуре этого региона приобретают акустически эталонирующие музыкальные инструменты: трубы, бубен, смычковая лютия.

3. Маньчжурия - северная территория Китая, в которой проживают коренные народы - маньчжуры, солонь, сибо. Отличительная черта музыкальной культуры народов Маньчжурии - это сохранившееся представление о дворцовой музыкальной культуре *доролонь кумунь*, театральной музыкальной мистерии *чжучунь*, церемониальные жертвоприношения с музыкой ачавагнь и танцами *чжакунь файданга*, большое разнообразие акустически эталонированных музыкальных инструментов. Кроме того, в интонационной практике народов Маньчжурии большое значение имеет фольклорная практика и шаманство.

Для исторического исследования музыки тунгусо-маньчжурских народов наиболее перспективным представляется компаративное исследование культур трех тунгусо-маньчжурских регионов. Историческое осмысление результатов этого исследования и сопоставление их с материалами по *иру - чжур-чженьям* позволит существенно изменить научные знания о музыкальной культуре Сибири. Музыкальная культура тунгусо-маньчжурских народов за-

нимает достойное место среди известных достижений мировой культуры в Китае, Корее, Японии, Индии, Тибете, Иране и Монголии.

В.А. Роббек

*(Институт проблем малочисленных
народов Севера, Якутск)*

ТУНГУССКАЯ КУЛЬТУРА - ОРИГИНАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ЦИРКУМПОЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ АРКТИКИ И СЕВЕРА

1. На рубеже двух тысячелетий человеческое сообщество подошло к новым взглядам на место и роль Арктики и Севера в мировом прогрессе. Сегодня рождается новая концепция развития арктических и субарктических территорий, диктуемая их уникальным природно-экологическим и стратегическим положением. Эта же концепция предусматривает совершенно новое отношение и к культуре северных народов, не имеющей аналогов в мире.

2. Под термином “культура тунгусских народов” мы понимаем исторический уровень развития общества и человека, выраженный, прежде всего, в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях. Отличительной особенностью циркумполярной культуры является толерантность, экологический и гуманистический характер взаимодействия человека и сообществ людей с природой. Фактор холода наиболее ярко выражен в жизнедеятельности людей именно на этой части планеты.

3. Культура тунгусских народов создавалась коллективными организационными усилиями многих поколений в течение нескольких сотен лет. Так, еще до создания русской письменности тунгусские народы имели свою письменность. Известно также, что с начала VIII в. до 926 г. н. э. существовало тунгусское государство Бохай на северо-восточной Азии. Основным населением были тунгусские племена Мохе, а также Когурёсцы, китайцы (всего до 100 тыс. семей). Они занимались охотой, рыболовством, земледелием, животноводством, шелководством и ремеслами. Развивалось горнорудное дело. Высокого уровня достигла обработка железа и других металлов. Наибольший расцвет государства приходится на 738-794 гг. В 926 г. государство Бохай было завоевано Киданями. За эти столетия тунгусские народы создали культуру в полюсе тепла.

4. После распада государства Бохай в 926 г. н. э. тунгусские народы были вытеснены на Север. Примерно через полтора века они заняли территорию нынешнего расселения. Например, эвенки в начале II тысячелетия н. э. расселились на территории современного проживания. В первой половине XVII в. территория Эвенкии была включена в состав России.

5. Созданная тунгусскими народами южная культура сравнительно легко

прижилась к северной культуре народов в силу однотипности этнического хозяйства и образа жизни. На юге и на севере одинаково занимались оленеводством, охотой, рыболовством и вели кочевой или полукочевой образ жизни.

Тунгусские народы в России и Европе стали известны с середины XVII в. с момента знакомства первых землепроходцев с ними, в особенности после выхода публикаций Н. Витсена (1692, 1705 гг.). Поэтому долгое время бытовало мнение, даже в научных публикациях, о том, что тунгусские народы - исконно северные народы.

Однако благодаря исследованиям и публикациям И. Захарова (1875), З.Н. Матвеева (1929), А.П. Окладникова (1959), В.С. Старикова (1967), в науке устоялась точка зрения об истинном происхождении тунгусских народов.

6. По историческим данным, в Арктике с древнейших времен существует очаг человеческой культуры, не уступающий по своей значимости и оригинальности другим очагам древней цивилизации на земле. Древнейшая культура существовала по всему побережью Ледовитого океана. Следы древнего человека в скандинавских странах относятся к послеледниковому периоду: культура саамского народа, культура Комса и Фосна в Норвегии, мезолитическая культура Аскола на побережье Финляндии (8 тыс. лет до н. э.), культура охотников и оленеводов в Швеции (8-9 тыс. лет до н. э.). Очаги древнейшей культуры открыты в Канаде, на Аляске и по всему побережью Ледовитого океана на территории России. С каждым годом наука раскрывает все новые и новые факты.

В эту древнюю культуру влилась южная культура тунгусских народов. Из десяти ныне существующих тунгусских народов, восемь народов - негидальцы, ороки, орочи, ульчи, нанайцы, солонь, часть эвенков, эвенов - остались на территории Амура, часть тунгусских народов, в особенности эвены и эвенки, прочно закрепились на северных широтах. Они, в свою очередь, положительно повлияли на древнюю культуру циркумполярных народов.

7. В настоящее время мы можем констатировать, что все тунгусские народы представляют единую культуру как часть Циркумполярной культуры народов Севера и Арктики. Она отличается от других типов цивилизаций - экологичностью и толерантностью, которые откладывают свой отпечаток на все типы и виды культур этих народов.

8. Музыкальная культура тунгусо-маньчжурских народов - это изюминка циркумполярной культуры народов Арктики и Севера.

Это - не имеющие аналогов колоритные мелодии, грандиозные эпические полотна, богатые поэтической образностью и разнообразием стиля, сложные многодневные коллективные обряды и церемонии, сопровождаемые горловым пением.

Для тунгусских народов песня имеет неразрывную связь с жизнью человека во всех его проявлениях: поется не только тогда, когда весело на душе, песней сопровождаются все церемонии и обряды, в том числе, похоронные; песня же и лечит человека.

Мы сегодня осознаем воистину феноменальный вклад тунгусских народов в музыкальную сокровищницу народов Севера.

Еще больше восхищаемся тем, что Россия в разные периоды своей истории, в том числе и Республика Саха (Якутия), усилиями многих поколений ученых, деятелей литературы, культуры и искусства сохранили до наших дней эту жемчужину культуры и их носителей - народы Севера.

Д. С. Дугаров
(Восточно-Сибирская государственная
академия культуры и искусств, Улан-Удэ)

КРУГОВОЙ ХОРОВОДНЫЙ ТАНЕЦ В АЗИИ И ЕВРОПЕ (Проблема генезиса)

Круговой хороводный танец типа “еохор” у бурят, якутов и эвенков имеет общее уч-курыканское происхождение. Курыканы Прибайкалья этот танец унаследовали от своих этнических предков, кочевых скотоводческих племен Центральной Азии, именуемых в китайских исторических традициях как “ди, дили и динлин”. В Центральную Азию круговой хороводный танец принесли ираноязычные арийские племена в конце бронзового и начале железного веков из Ближнего и Среднего Востока.

А. И. Гоголев
(Якутский государственный университет
им. М. Аммосова, Якутск)

К ПРОБЛЕМЕ ЭТНОГЕНЕЗА ТУНГУСО-МАНЬЧЖУРОВ

Начиная с XVIII в. в научной литературе происхождение тунгусов связывалось с районами, лежащими к югу от Восточной Сибири. Основным аргументом послужили языковые связи тунгусских языков с тюрко-монгольскими языками. А археологические и антропологические исследования первой половины XX в. показали связь тунгусских племен с позднелитическим населением Прибайкалья и то, что целый ряд особенностей тунгусской культуры восходит к энеолиту Прибайкалья (А.П. Окладников). В дальнейшем эти племена из Прибайкалья и Забайкалья проникли на Амур и далее к Охотскому морю, распространились по Лене, Енисею, вступая в контакт с палеоазиатскими племенами.

Г.М. Василевич этногенез тунгусо-маньчжурских племен делила на три больших этапа - алтайский, тунгусо-маньчжурский и пратунгусский. От первого этапа пратунгусскому языку досталась значительная часть того, что оп-

ределилось в результате взаимодействия праалтайского с праугорским и праиндоевропейскими языками. Отделение групп, ставших в дальнейшем тунгусскими, способствовало началу приручения парнокопытных животных.

Эпоху тунгусо-маньчжурской общности Г.М. Василевич определила первым этапом начального периода становления тунгусского праязыка. Его носители в это время жили рядом с древними тюрками. А т.н. “тунгусский этап” начался после отхода определенной части тунгусо-язычных племен на восток. Это привело позднее к ослаблению связей с ними и к самостоятельному развитию языков как оставшихся, так и ушедших. Из числа ушедших в дальнейшем определился маньчжурский язык. После этих событий древние тунгусы расселились на большой территории, освоив горную тайгу вокруг Байкала.

Известно, что в сложении корейцев активное участие принимали тунгусо-маньчжурские племена. Археологи определяют это событие бронзовым веком (1000-3000 г.г. до н. э.). Следовательно, отход части пратунгусов от Байкала и Верхнего Амура на восток, возможно, начался 3500 лет назад (1500 г. до н. э.), после которого у оставшейся части населения начался “тунгусский этап”. Именно в это время, по Василевичу, сформировалась основа тунгусской одежды - натазники, ноговицы, унты, распахной кафтан и нагрудник.

Примерно в начале I тыс. н. э. со сторон Прибайкалья-Приангарья на территорию современной Якутии проникают “пешие” тунгусоязычные племена.

По предположению исследователей, выючно-верховое оленеводство проникает в бассейн Средней Лены в начале II тыс. н. э. В этой связи возникает проблема возникновения этнонима “эвенк”.

Наиболее ранние сообщения об оленеводах датируются V-VII вв. н. э. и все они, как правило, имеют в виду забайкальский этнос “увань”, в котором видят непосредственных предков эвенов и эвенков.

Среди первых тунгусских родов, вышедших в северные области Восточной Сибири, были *баягиры*, *викарай*, *калтагир*, *шамагир* и др. В ходе этого процесса они частично вытеснили, частично включили в свой состав палеоазиатов, аборигенов Восточной Сибири.

В ходе складывания отдельных тунгусо-язычных народностей происходило формирование и совершенствование традиционной культуры, в которой заметное место занимала духовная, в частности, музыкальный фольклор и музыкальные инструменты. Кроме широко бытовавшего мембранного ударного инструмента постепенно распространяются разновидности варгана, ритуальные пояса с подвесками, наборы палочек. К наиболее древним музыкальным инструментам следует отнести аэрофонные музыкальные инструменты - флейты, дудочки, свистки, сформировавшиеся еще на пратунгусском этапе этногенеза.

Marjorie Mandelstam Balzer
(Georgetown University, USA)

INTERETHNIC RELATIONS, LANGUAGE AND SHAMANS: TOWARD THE ROLES OF EVEN AND EVENK IN ASIAN HISTORY

Debates concerning the interethnic relations of Tungusic (Even, Evenk) and Sakha (Yakut) ancestors often revolve around the degree of assimilation of Tungusic peoples and the extent of their early interethnic warfare, described in epics and legends. Initial Tungus-Sakha contacts included the spirit-fighting competition of shamans, including female shamans, acting on behalf of their peoples. However, strong influences flowed in multiple directions. In the previous two centuries, Sakha often acknowledged that Tungusic shamans were stronger, more attuned to spiritual connections and healing powers.

Particularly interesting and understudied is the phenomenon of language transfers during shamanic seances, when, for example, Sakha shamans chanted and sang in Tungusic languages. A twentieth century example is the famed and respected Konstantin Chirkov, who had a Tungusic helper spirit, although his everyday knowledge of Even was inconsiderable.

Using legends, epics, and oral histories culled from fieldwork in the Sakha Republic, this essay reviews cases of significant Tungusic influences on Sakha shamanic culture. It therefore contributes to general arguments concerning the "impure" and complex legacies of cultural traditions, and to specific discussions of the multiple roles of Tungus-Manchurian peoples in the history of Asia.

Chan E. Park
(The Ohio State University, USA)

BETWEEN PRAYING AND PLAYING: WHERE SHAMAN SONG AND P'ANSORI DIVERGE

The recent anthropological and performance-related studies have seen the advent of enthusiastic searches for common denominators between ritual and entertainment. Coupled with the interest in orality and its interfacing with literacy, in Korea the trend has led to the study of oral narrative and ritual traditions. Two of the beneficiaries are *muga*, ritual narrative chant performed as part of *kut*, indigenous ritual of healing, and *p'ansori*, story-singing tradition known to have emerged from the ritual periphery. They are closely interrelated yet separate: the former was developed as sacred ritual drama, the latter as secular narrative. When *p'ansori* diverged from ritual drama as story-singing entertainment, its narrativity also diverged for fuller descriptive. The narrative expansion from the dramatically situated ritual context is not the manifestation of a linear hierarchy from "primitive" to "developed" as the

scholarly discourses are prone to assume, but merely confirmation of their respective reasons for existence, sacred or secular.

P'ansori:

- Discovered in the 18th century as a drummer-accompanied storytelling, alternating between singing and speaking, staged on straw mat at flexible setting.
- The first singers were the *kwangdae*, socially denigrated performing artists associated with the *mudang*, mostly female spiritual healers.
- Flourished in Cholla province, southwestern Korea, and met its heyday in the 19th century, with
 - generations of prominent singers and styles,
 - under royal and aristocratic patronage, its narratives became injected with erudite literacy,
 - formation of the "five narrative" Canon, to represent the five moral rules that govern the "Five Human Relationships"; of master and servant, of father and son, of husband and wife, or brothers, of friends.
 - saw the entrance of women in what had been all-male art.
- In the 20th Century,
 - *p'ansori* became experimented on proscenium stage with multiple singers with role division, seeking its identity as "stage drama" independent of strawmat *p'ansori*.
 - in its encounters with the modern entertainment including various manifestations of "new drama," film, and Western and other styles of singing, *p'ansori* gradually fell to the status of "old drama," or "old entertainment."
- In 1963, it became designated as the Intangible Cultural Asset #5," to be preserved from extinction.

Kut:

Since time immemorial, Korean ritual of healing has evolved as a unique medium interfacing art and religion, ritual efficacy and elements of entertainment, and affecting spirits and humans alike. Her singing invokes the otherwise indifferent spirits, and her dance entices them to purge the world of humans. The ritual process is dramatically contextualized and staged with both symbolic and real props. Its plot is woven around invocation of, supplication to, divination, absolution, and blessing from, and departure of the presiding spirit, followed by post-ritual merriment. Its dramatic personae include both the living and the dead, deities from multiple pantheons, and sometimes members of the audience are drawn to play their parts, all blueprinted by the presiding shaman who is the director/facilitator/narrator and voices from the other world. From the surrounding performance traditions she inhaled inspiration for her ritual, and exhaled its efficacy into the arts, empowering them spiritually in return.

With the South Han River as a general demarcation, *kut* divides into two types; the northern practice of *kangsin*, "possessed," and the *sesup*, "inherited," of the south. The narrative structure of *p'ansori* finds the closest kinship in the southwestern ritual chant. As the ritual narratives were inherited through matriarchal lineage-

transmitted to daughter-in-law—there accumulated a wealth of vocal tradition that lay foundation for the narrative structure of *p'ansori*.

(*Video: *Ssitkim-kut* and *p'ansori*)

The close kinship between *p'ansori* and ritual chant is manifested in their formulaic sharing of songs, melodic/rhythmic patterns, narrative structure, and coexistence of the sacred and the secular. They diverge, however, not hierarchically between the most “primitive” and the most “developed” as viewed by some scholarly sectors, but between their respective reasons of existence, between “praying” and “playing.”

One of the subjects of my research is the song, “Monk’s Ballad,” originated from the “Ritual of Lord Buddha,” a ritual of fertility:

- The parents of the beautiful Aegasumi is concerned about a prophecy that they would have a Buddhist monk as a son-in-law, an unthinkable disgrace.
- One day, the daughter has to be home alone, and the parents warn her not go out or invite any man in.
- A monk had heard the rumor that the daughter is beautiful, and bets he will see her.
- With supernatural power the monk unlocks her gate, and asks for the alms.
- She offers rice to him, a symbolic gesture of submission.
- The monk requests to be boarded overnight in her room, and during her sleep she has a dream of conception.
- Interpreting her dream that she will have three sons, the monk leaves her an instruction to find him and disappears.
- The daughter is pregnant and is banished.
- Confined in a cave, she gives birth to 3 sons.
- The sons get sneered and discriminated at school, for being bastardized by a monk.
- The mother yields the sons the information about their father, and together they journey to find him.
- Upon seeing his sons, the monk supernaturally puts them on a series of biological tests.
- Reunited with Aegasumi, the monk returns to secular life.
- The three sons become Chesoksin, the three Buddhas, or harvest gods, and the mother becomes Samsin, the grandmother spirit governing childbirth.

In comparing three versions of “Monk’s Ballad,” self-accompanied ritual chant on big gong, drummer-accompanied ritual chant, and *p'ansori*, I focused in particular on the differing levels of narrative descriptive and dramatization of characters and actions. From the self-accompanied to drummer-assisted ritual chant, the narrative becomes much more descriptive, and “narrator”-oriented. The third monk in *p'ansori Song of Shim Ch'ong*, still fresh with the scent of spiritual origin, is even closer to attaining the verisimilitude of character. His action is contextualized closer to the reality of the earth, involving the specificity of time, place, season, and situation.

A Buddhist monk is ascending, a monk is ascending.

That monk—of what temple is he? Of Mongun Temple, a mendicant monk is he.

For rebuilding his temple, he came down to town to collect donations door-to-door.

The day is ending, and darkness is falling.

Taking a shortcut through the western slope, hurriedly, he ascends.

Look at that monk's clothing. Look at his grand attire.

Straw hat on his head, long-sleeved robe on his body,

A rosary of 108 beads round his neck, a short rosary hung from his wrist,

Dragon's head carved on his six-ringed staff, with added metal rings:

*Cho-jol-ch'ol, ttuk ttuk...*tapping the ground, wwinging, rocking, swaying, he ascends.

The faraway mountains wrapped in darkness, snowy moon rising,

His white hemp robe, flutters in the wind, *pollong, pollong...*

Chanting a sutra, he ascends.

"Ah---Ha- Ha---. ohu---Ho---Ho---oho---oho---ho-ahu-u-aha-----.

The mind of Buddha is transmitted, emulated in human practice.

Awakening is as wide and deep as ocean.

Return to the mind of Buddha, the past, present, and future,

Ho-uh-----, all are in the round circle-----.

Let me be reborn in *Nirvana*, let me return to *Nirvana*, let me not be reborn in this world, I chant:

Namu amit'abul, kwanseum posal. "

Chanting his way up, he comes to a spot,

A sudden cry, he hears on the wind. The monk is startled:

"What cry is this? What cry is this?

At Maeo Horse Station, at dusk, pleading her sad situation, is it the weeping of Yang T'aejin?

What cry is this? Is it a fox transforming to lure me into disaster? What cry is this?"

Lifting his bamboo staff over his shoulder, the monk looks this way and that.

Peering at one place, he sees a person,

Drowning mid-stream, about to give up his ghost.

The monk is in a hurry, the monk is in a hurry,

He takes off his hat and robe, throws them about at random,

Unfastens his leggings and pant-leg ties, takes off his socks,

With the legs of his quilted pants, rolled and rolled

All the way up to his loins, like a white heron wading into a flooded rice field,

Carefully, carefully, carefully approaches the scene.

He grabs Blindman Shim's topknot, and pulls him out at once!

"There, I have him! Who was it, but Blindman Shim I've seen before!"

Conclusion

In general, where secularity waxes, spirituality wanes. Within the performative world of *p'ansori* and *kut*, however, "praying" and "playing" fluctuate, especially in modern Korea where ancient rituals are often sought as sites of cultural tourism and,

designated as a “cultural treasure,” *p’ansori* resumes the ritual of “treasure viewing” rather than active “storytelling.” Still, in the larger spectrum between the sacred and the secular, shaman chant remains faithfully introverted toward the ritual-dominant sacred formula, while *p’ansori* is extroverted with all of the societal agendas for entertainment.

В.Е. Васильев
(Институт гуманитарных
исследований, Якутск)

БУБЕН ШАМАНА И ЛУННЫЙ КАЛЕНДАРЬ

Общеизвестно, что бубен как атрибут шамана имел полисемантический смысл. У тюрко-монгольских и тунгусо-маньчжурских народов бубен был не только музыкальным инструментом для общения с духами, но и “транспортным средством”. В качестве последнего служили дикие, а позднее домашние животные (олень, марал, лошадь и др.). Иногда он символизировал лодку или цельный кожаный надувной мешок - “виадук”. Интересно, что у якутов и монголов этот атрибут мог ассоциироваться с “мостом”. Таким образом, шаманский бубен исследователи интерпретируют как средство передвижения в потусторонний мир.

Судя по тому, какое значение сибирские народы придавали кожаной мембране инструмента, этот фетиш имел тотемистическое происхождение. Мифические животные являлись духами-покровителями и помощниками шамана. Одновременно в них заключалась душа последнего. Резонаторы бубна символизировали “рога” или конечности почитаемого животного, шкурой которого была обтянута рама бубна.

Сложность семантики бубна заключается в том, что у якутов и эвенков он имел яйцевидную форму. Мифы о рождении шамана из “яйца” наводят на мысль о том, что бубен являлся вместилищем души шамана. Здесь, безусловно, угадывается существование образа небесного оленя (“птицы-олень”). Бубен как сакральный “сосуд” (чрево “матери-зверя”) семантически близок к образу гроба предка-шамана.

С другой стороны, яйцевидная форма бубна, связанная с мифологическим мотивом Мирового яйца, наводит на мысль о том, что зооморфный образ духа-покровителя шамана был тесно переплетен с космогоническими мифами народов Сибири. Видимо, архаичный обряд “оживления” бубна был равензначен празднику года (архетипическому ритуалу “сотворения мира”) и генетически восходил к древнейшему промыслово-тотемистическому культу умирающего и воскресающего зверя. Следовательно, становление молодого шамана должно было ознаменовать новое “перерождение” социума.

Исходя из сезонного характера проведения ритуалов “поднятия” костей почитаемых животных и усопших шаманов, можно допустить, что обряд ос-

вящения шаманского бубна древние люди могли проводить в переходные времена года - осенью или весной. Характерно то, что у якутов, как у древних тюрков, в эти времена года совершались погребальные обряды. Эти совпадения не могли быть случайными.

Есть основание полагать, что древние праздники нового года проводились в фазе полнолуния. Так, якутский праздник назывался *юрюнг толох ысыага*. Слово толох близко к тюрк. *толык* "полный" и як. диал. *толук* "полнолуние". Таким образом, *юрюнг толох ысыага* означает "праздник белого полнолуния". Наши этнографические данные позволяют установить триаду "культ умирающего и воскресающего зверя (медвежий праздник) - погребальный обряд (воздушное захоронение) - праздник *ысыах* (культ предков)". Праздник *ысыах* сохранял общеалтайские маркеры анимистических верований: кубок с кумысом ("мать-душа"), шаман в женском одеянии ("мать-зверь"), ритуальный столб ("мать-дерево").

В свете вышесказанного любопытно сопоставить бубен шамана с древнейшим лунным календарем. Якуты делили месяцы на две равные половины. До 15-го числа они считали дни по обычному порядку, а после полнолуния - наоборот, по убывающему порядку. Таким образом, первая ("новая") половина являлась зеркальным отражением второй ("старой") половины месяца. Такая система позволяет представить лунный календарь в виде круга, разделенного внутри перпендикулярными линиями.

Точка пересечения перпендикулярных линий может ассоциироваться с ручейкой шаманского бубна. В целом, изображение лунного календаря напоминает бубен великого шамана, который имел 12 резонаторов.

Если предположить, что якуты, как и древние тюрки, хоронили умерших 27 июня, то могильную ограду они должны были построить 3 июля. Любопытно то, что способы бальзамирования трупов усопших были распространены среди древних египтян, скифов-саков, тюрков и якутов. Обряд мумификации останков великих шаманов был известен юкагирам и эвенкам.

Сравнивая шаманский бубен с лунным календарем, мы приходим к выводу о том, что данный сакральный атрибут заключал в себе закодированную информацию о круговороте жизни и смерти. Бубен являлся не только "ездовым животным", но и источником "перерождения" духов предков. Великие шаманы могли совершать все обряды, связанные с рождением и смертью человека. Имея бубен с 9-ю или 12-тью резонаторами, шаманы могли "путешествовать" по всем сферам Вселенной.

Kira Van Deuse
(Vancouver, B.C., Canada)

UDEGHE SONGS AND STORIES TRAVEL TO CANADA

My report compares the use of song and instrumental music by Udeghe performers at storytelling festivals in western Canada in 1998 with the ways Canadian First Nations storytellers use music in public storytelling, emphasising spiritual and healing aspects.

As a professional musician, storyteller and ethnographer, I have conducted folklore research in the Khabarovsk Territory since 1992. In 1998 we invited two of my Udeghe friends, Valentina Tunsianovna Kyalundzyuga and Nadezhda Efimovna Kimonko, to perform at storytelling festivals in Vancouver and the Yukon. This festivals have taken place annually for more than ten years, and feature tellers of traditional tales from the many native and immigrant cultures of Canada and the whole circumpolar world, as well as tellers of contemporary stories.

Audiences are made up of members of the general public interested in stories, myth, spirituality, native cultures, and the healing arts. The Yukon festival is organized primarily by First Nations people, members of Tlingit and Athapaskan-speaking peoples. For them, public performance involves complex issues of ownership of songs and stories by individuals and clans. Who has the right to perform a particular song or story can be a very controversial question. Perhaps for this reason, their performers tend to use more contemporary material. Nonetheless, judicious use of sacred tradition has served to raise public awareness of their cultures, and oral histories have stood up in court as evidence in negotiations over rights to the land.

Valentina Tunsianovna and Nadezhda Efimovna's performances included many traditional uses of Udeghe music in storytelling. In the tale of the bear *Biatu*, song with dance conveyed the entire story. In "*Kilae*" (about seagull-girls), songs emphasised important conversations and lessons. In "*Gamuli*", about climbing the ice mountain, instruments were used as sound effects, conveying the sound of the wind. Canadian First Nations people use music in storytelling in similar ways.

I will examine these features in more detail, including the similarities and differences in traditions of the Udeghe and the Tlingit and Athapaskan peoples as they appear in contemporary performance. Music is important to the healing aspects of story - musical vibrations call the spirits of story-healing and also operate directly on the human energy and physical systems. After many years of suppression of native culture in both countries, spirituality is now returning to the musical telling of tales.

Кира Ван Дузен
(Ванкувер, Канада)

ПУТЕШЕСТВИЕ УДЭГЕЙСКИХ ПЕСЕН И СКАЗОК ПО КАНАДЕ

В докладе сравнивается использование песен и инструментальной музыки в выступлениях удэгейцев на фестивалях сказительства в западной Канаде в 1998 году с употреблением музыки в современном повествовании сказителей коренных народов Канады, когда они выступают для широкой публики. Особенно выделяются духовные и лечебные аспекты музыки.

Как профессиональный музыкант, сказительница и этнограф, я провожу фольклорные исследования в Хабаровском крае с 1992 года. В 1998 году мои удэгейские друзья Валентина Тунсяновна Кялундзюга и Надежда Ефимовна Кимонко были приглашены на фестиваль сказительства в Ванкувер и на Юкон. Эти фестивали проводятся ежегодно в течение более, чем 10 лет. На них выступают сказители из Канады и всего циркумполярного региона - представители как коренных народов, так и иммигранты. Здесь также рассказываются современные истории.

Аудитория представляет собой широкую публику, которая интересуется сказкой, мифом, культурами коренных народов и искусством лечения. На Юконе фестиваль проводится в основном членами *Тлингит* и *Атабаскан*-язычных народов. Для них возникают сложные вопросы, связанные с выступлением. Дело в том, что песни и сказки считаются личной собственностью родов и конкретных людей. Иногда возникает спорный вопрос: кто имеет право их рассказывать или петь? Может быть, поэтому многие участники выступают с более современным материалом. Однако разумное употребление сакральных традиций значительно повышает знание публики о культурах коренных народов.

В выступлениях Валентины Тунсяновны и Надежды Ефимовны можно было услышать много традиционных музыкальных навыков в повествовании. В легенде о медведе "*Биату*" песня с танцем передает всю историю. В сказке "*Килас*" (о девушке-чайке) песнями подчеркиваются важные разговоры и уроки. В сказке "*Гамули*", где девушка поднимается на ледяную гору, музыкальные инструменты эффективно изображали звук ветра. В повествовании коренных народов Канады музыка употребляется подобным образом.

Я рассматриваю эти элементы более подробно и обращаю внимание на сходство и различие в традициях удэгейцев и Тлингит и Атабаскан народов на материале современных выступлений. Музыка - очень важная часть лечебных аспектов искусства сказителя. Музыкальная вибрация вызывает духов и также непосредственно влияет на организм человека. После многих репрессии культур коренных народов обеих стран духовные качества вновь возникают в музыкальном повествовании сказок и легенд.

А.П. Решетникова
(Музей музыки и фольклора
народов Якутии, Якутск)

ОСОБЕННОСТИ ЭПИЧЕСКОЙ ОБЯДНОСТИ В ЭВЕНКИЙСКИХ НИМНГАКАНАХ

В эвенкийских нимнгаканах каждый персонаж имеет свою *икэвкэ* - мелодическую формулу с постоянным запевным словом. В ходе эпического повествования песенные высказывания действующих лиц мелодически остаются неизменными, благодаря чему музыкальная структура эпоса носит лейтмотивный характер. Возникает трудность жанрового определения одинаково звучащих песенных разделов. Лишь контекст сюжетов сказаний коррелирует жанровые значения ситуативных поющих разделов. Поскольку в нимнгаканах как и в олонхо, поется не всякая прямая речь, для жанровой классификации песен - лейтмотивов персонажей эвенкийского эпоса мы применили методику, найденную нами при решении аналогичных задач в изучении музыкальных разделов олонхо [1].

Мы выделили и в нимнгаканах устойчивые сюжетные мотивы, в которых обязательно появляются песенные разделы: это и воинские ритуалы, и обряды жизненного цикла, жертвоприношения путешественников и др. Художественное отражение традиционной обрядности в эпосе названо нами эпической обрядностью, выявить которую удалось с помощью музыкального кода. Как и в олонхо, та или иная сюжетная ситуация в эвенкийском эпосе решается при помощи семантики поведенческих стереотипов. Песни вводятся в эпическое действие мотивированно в форме песенных разделов эпической обрядности, дублирующих соответствующие жанры обрядового фольклора.

В докладе мы выделили следующие сюжетные мотивы.

1. Одиноким герой, задающийся в песне вопросом о своем происхождении. Особенность мотива: никто из них не узнает этого. В дальнейшем содержании нимнгаканов никогда не проясняется их высокое происхождение от небожителей, как это обязательно происходит с *Эр Соготохами* в олонхо. Подобного якутскому сюжетному мотиву в нимнгакане не может быть в силу традиционного представления о верхней земле не как о небесном мире, а как о более реалистичном мире жителей горных высот.

2. Выявлены несколько разновидностей эпического мотива рождения героя. Отличие эпической родильной обрядности в якутском и эвенкийском эпосах заключается в отсутствии песен-обращений родильницы в нимнгаканах. В олонхо мать будущего эпического героя в песне, обращенной к мужу, наряду с перечислением разболевшихся частей тела успевает распорядиться приготовлениями к родам. Причем песенная форма обращения будущей матери присутствовала и в традиционной обрядности. Пение как сакральное действие подразумевало особость пространственного положения родильницы: к ней ожидалось нисхождение богини *Айыһыт*, могли прибыть хтони-

ческие вредители. Родильница изъяснялась песенным языком только потому, что находилась в особом измерении на пересечении миров, хотя, на первый взгляд, пение ее направлено к адресату по горизонтали.

3. Зато в нимнгаканах при рождении может запеть сам новорожденный, что рассматривается нами в контексте следующего сюжетного мотива чудесного роста. На наш взгляд, пение как действие ребенка маркирует его чудеснорожденность, подобно бегству младенца при рождении в олонхо.

4. Подробно рассматривается сюжетный мотив, связанный с зоантропоморфной матерью героя (птицы), а также обряд наречения имени.

5. Особо подчеркнем, что *“итчи”* – “духами хозяевами” средней земли называются сами герои эвенкийских сказаний, а персонажи типа *Аан Алахчын хотун* – духа-хозяйки местности одной из основных покровительниц героев в олонхо – отсутствует вообще. В эвенкийском эпосе нет антропоморфных духов хозяев, которые в песенной форме общаются с героями олонхо.

В целом особенности эпической обрядности нимнгаканов связаны с основополагающим отличием воззренческих представлений. Типологически нимнгаканы архаичнее олонхо, о чем свидетельствует терминологическая невыделенность собственно эпоса из синкретичного понятия “нимнгакан”: этим словом помимо сказания называются и предание, и миф, и сказка, и шаманские рассказы о биографии своих предков [2, с. 6-7]. Как ни странно, в нимнгакане больше реалистических черт в космологических представлениях. Вселенную таежных охотников составляют не мифические небесный, земной и подземный миры, как в олонхо, а сосуществующие с изначальных времен трех земель: верхнее – это голыцы, высокогорные районы; среднее – горная тайга, лесные склоны гор; нижняя – низины, речные долины [2, с. 14, 351]. Если “охотники жили в верховьях рек, в тайге небольшими группами, а скотоводы жили по соседству на той же реке” [2, с. 15], то реальная вражда со скотоводами отразилась на образе врага в эпосе. В нимнгаканах враги – не фантастические хтонического мира, как в олонхо, а Сэлэргуны /Сэлүлэндэ – коноводы одетые в железо из племени чулуро [2, с. 341, 348].

Что касается термина “авахи” в значении “враг”, то справедливы выводы Г.М. Василевич, отметившей его якутское происхождение: “Эвенки, среди которых распространены эти сказания (с термином “авахи” – А.Р.), исторически или в позднейшее время были связаны с якутами... Большинство их знало якутский язык, а часть – и якутские олонхо” [2, с. 341, 348, 350].

Что касается представлений эвенков о верхнем мире, то они значительно отличаются от якутских. Как отмечалось выше, он описывается как “горная тундра”. Представителей пантеона здесь нет. Солнце под именем Гэзана /Сигундара изображается обычным отцом невесты. Подчеркнем орнитоантропоморфность как его обитателей, так и гостей со средней земли. Так герой сказания “Умусликон” серебряным ястребом прилетает на место игрищ в верхний мир. Он видит “много разных деревьев, куда спускались разные птицы-богатыри”. Птицы прилетают становятся людьми играют в разные игры. [2, №10, с. 243].

Таким образом, реалистическое изображение верхних и нижних земель, реальных антропоморфных врагов в эвенкийском эпосе можно считать отражением эмпирических наблюдений охотников, раннерелигиозное представление тотемистического толка которых эволюционирует в сторону шаманизма как воззренческой системы.

Литература

1. Решетникова А.П. Музыка якутских олонхо. // Кыыс Дэбилийэ: Якутский героический эпос - Новосибирск, Наука, 1993, с. 26-69.
2. Исторический фольклор эвенков: Сказания и предания. Запись текстов, перевод и комментарии Г.М. Василевич. - М.-Л., Наука, 1966.
3. Романова А.В., Мырсева А.Н. Фольклор эвенков Якутии. Под ред. Г.М. Василевич. - Л., Наука, 1971
4. Решетникова А.П. Музыка якутских олонхо в системах интонирования тюркского и тунгусского эпосов.// Язык -миф- культура народов Сибири. - Якутск, ЯГУ, 1991 с.122-132.

А.Н. Мырсева

*(Институт проблем малочисленных
народов Севера, Якутск)*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ЭВЕНКИЙСКИХ СКАЗИТЕЛЕЙ

Из всех жанров эвенкийского фольклора наименее изученным является эпическое героическое сказание, известное в языке эвенков под термином *нимнгакан*. Этот термин характерен почти для всех тунгусо-маньчжурских народов и употребляется главным образом в значении "сказка". Производные от него глаголы в языке восточных эвенков обозначают "камлать, шаманить".

Эвенкийские героические сказания в наиболее полном виде бытовали до недавнего времени в восточном регионе обитания эвенков от верховьев р. Лены до Сахалина.

Специального обучения искусству исполнения *нимнгаканов* у эвенков не было. Будущие сказители учились исполнительскому мастерству у опытных сказителей, неоднократно прослушивая сказание.

Сказителями становились люди, наделенные от природы талантом, вокальными данными, творчески одаренные, любящие народную поэзию и трудолюбивые. Им приходилось постоянно тренировать свою память, чтобы запомнить сказания объемом сотнями и тысячами стихотворных строк. В немалой степени этому способствует горячее желание освоить культуру родного народа. Большое значение в освоении будущими сказителями

богатства народной поэзии, их становлении немаловажную роль играла творческая среда, например, род, семья.

Почти все известные эвенкийские сказители были из эвенкийских родов *Бута* и *Эдян*. Существовал известный по всей округе клан исполнителей сказаний из рода *Бута*. Род *Бута* является одним из самых больших древних родов эвенков, представители которого кочевали по обширной территории к юго-востоку от среднего течения р. Лена, включая о. Сахалин.

По свидетельству эвенков - потомков *Бута*, самым талантливым сказителем-певцом был эвенк из амурских *Бута* Апанас Пудов, от которого научились петь сказания многие эвенки, в том числе, братья Роман и Семен Заболоцкие и Александр Колесов. У последних исполнительскому мастерству учились братья Трофимовы. Детство их прошло в певческой среде, мать имела хороший голос, пела песни-импровизации, она воспитывалась в семье сказителя. В раннем детстве братья слушали эвенкийские сказания в исполнении старшей сестры Елены, которая эти сказания слышала от аянских и чумиканских (север Хабаровского края) эвенков. Вторая старшая сестра Татьяна также хорошо пела и была первой запевалой эвенкийских хороводных танцев.

Из братьев Трофимовых старший брат Василий владел сильным, чистым голосом и в торжественных случаях пел песни-импровизации, удивляя и радуя своих сородичей глубоким содержанием и поэтичностью песен. Он погиб в Великой Отечественной войне. Средний брат - Егор - до 1992 года жил в с. Аим Хабаровского края. Он впервые в 15 лет услышал сказание "*Нюнгурмэк атыркан*" ("*Старушка Нюнгурмок*") от сказителя Романа Заболоцкого, а с 18 лет сам начал исполнять его. Самый младший из братьев - Николай Трофимов (1915-1971) - был одним из последних исполнителей эвенкийских героических сказаний, сохранившим в памяти лучшие *нимнгаканы*. Будучи одаренным от природы человеком, Н. Трофимов научился исполнять сказания еще в детстве, а с 14 лет был уже признанным сказителем. Исполнительскому мастерству он научился у своих старших сородичей из амурских *Бута* - Семена Заболоцкого и Александра Колесова. От них и перенял репертуар: "*Иркисмондя богатырь*" и "*Торгандун Среднего мира*" (от Заболоцкого), "*Всесильный богатырь Дэвэлчэн в расшитой-разукрашенной одежде*", "*Храбрый богатырь Содани*" и "*Старуха Нюнгулок*" (от Колесова). В 30-ые годы исполнительское мастерство Н. Трофимова достигло своего пика. Начиная с 1929 года, он периодически исполнял свои сказания в дни, когда эвенки всей округи после охотничьего сезона съезжались в обусловленные места весенней стоянки. Это было время ежегодной встречи эвенков, приезда сборщиков пушнины. В эти дни устраивались различные соревнования в силе, ловкости, меткости, смекалке и вечерами несколько дней с упоением слушали исполнение *нимнгаканов*. Это было самое благодатное время для сказителей. Ведь сказитель и его аудитория - это единое творческое сообщество, которое нуждалось в общении. Такая потребность и обеспечивала развитие и долголетие исполнительских

традиций сказителей. Слушатели живо реагировали на исполнение, выражая свое отношение возгласами: “тэде!” - “правильно!”, “тыкэн-тыкэн!” - “так-так!”, “ая!” - “хорошо!”. Отрицательное отношение выражали междометием: “кире!” - “фу, как плохо!”.

Сказание слушали в чуме. Если сказитель был приглашен из другого стойбища, то его принимал старейшина рода, оказывая ему всякие почести. Перед слушанием сказания эвенки забивали оленя и угощали сказителя. Сказитель садился на *малу* (почетное место в чуме напротив очага) на красиво расшитый кумалан (коврик из шкуры головы оленя). Некоторое время он сидел молча, закрыв глаза и настраиваясь начать петь. Зачин обычно произносился торжественно, но тихо, только потом темп убыстрался и повышался голос. К концу зачина исполнитель уже полностью входил в роль. Исполнение продолжалось в течение 5-6 часов в один вечер. Если сказание было длинным, то оно исполнялось несколько вечеров подряд.

Когда началась Великая Отечественная война, на фронт ушли все мужчины призывного возраста, перестали устраивать праздники. Эвенков начали принуждать переселиться в поселки. Оторванные от своего исконно традиционного кочевого образа жизни, эвенки стали терять свои традиции и обычаи, родной язык, фольклор. В такой ситуации некому стало слушать немногих оставшихся в живых сказителей.

Такая языковая ситуация не могла не сказаться на исполнительском мастерстве сказителей и на эпическую традицию в целом. Николай Трофимов - последний из династии певцов Трофимовых - хорошо освоил якутский язык, сказания олонхо. При наличии заинтересованных слушателей он охотно исполнял олонхо и отрывки из эвенкийских сказаний на якутском языке. В оленеводческой бригаде вместе с ним работали молодые эвенки, которые говорили по-якутски, но не знали родного языка. Сказитель очень страдал от отсутствия слушателей, по его словам, он “заболевал”, “все валилось из рук”. В таком состоянии он уходил в тайгу, поднимался на высокую гору и пел сказания во весь голос, отводил душу. Ему казалось, что во время его пения все вокруг оживало и с радостью слушало его.

В 1958 году мне удалось записать *нимнгакан* “*Иркисмондя богатырь*”, повествующий о шести поколениях богатырей. Спустя восемь лет мы записали это сказание на магнитофонную ленту (18 часов звучания). Эта запись является единственной и, видимо, последней фиксацией эвенкийского эпоса большого объема. Остальные сказания своего репертуара Н. Трофимов записал от руки сам.

В настоящее время не осталось ни одного сказителя, исполняющего *нимнгаканы* тысячами поэтических строк. Но есть единственный эвенк-энтузиаст, очень желающий быть последователем знаменитого певца Н. Трофимова - Валентин Гаврильевич Исаков (родом из усть-майских эвенков). В. Исаков учится эвенкийскому сказительству по магнитофонной записи *нимнгакана* “*Иркисмондя богатырь*”, очень тонко улавливает и усваивает певческое мастерство сказителя, поразительно точно воспроизводя

пение сказителя. Это отрадное явление дает надежду на то, что еще не прервется нить эвенкийского сказительства.

Ж.К. Лебедева
(Институт гуманитарных
исследований, Якутск)

ПОКТО И “СИГНАЛЬНОЕ ПИСЬМО” В ФОЛЬКЛОРЕ НАРОДОВ ПРИАМУРЬЯ И В ЭПИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКАХ НАРОДОВ АРКТИКИ

1. В фольклорной традиции народов Приамурья (нанайцев, ульчей, орочей) бытует особый вид жанра – это своего рода свод нравственных заповедей, нарушение которых каралось репрессивными мерами. У орочей – это вид устного произведения, представляющий собой как бы статью обычного права.

В фольклоре перечисленных этносов этот вид жанра называется покто (в переводе на русский язык “дорога, путь, след”).

2. Как отмечают исследователи (В.А. Аврорин, А.М. Золотарев), каждое покто формулировало правило, определяющее ту или иную меру наказания за преступления и поступки против обычаев, регулирующее ее хозяйственную, общественную и семейную жизнь. *Покто* применялось во время родовых судов. В некоторых *покто* мифологического содержания рассказывается почему, как и в каких формах были установлены обряды, жертвоприношения и религиозные культы (связанные с медвежьим праздником, почитанием “хозяев” моря, морских рыб и зверей).

Источники этих правил исходят от мифов, которые санкционируют обычаи, обряды, правила.

3. Исследуя эпические памятники народов Арктики, нами был обнаружен также свод правил, касающихся военного дела – это своего рода воинский кодекс, который запрещал убивать детей и женщин, спящих без предупреждения. Требовалось приканчивать всех побежденных в бою мужчин по их просьбе и т.д.

4. Кроме этого существовало “сигнальное письмо”. Спор между родами решался стрелами. Представители родов становились друг от друга шагов на двести. Судья, стоя посередине между стрельцами, решал дальнейшую судьбу. Пуск тупой стрелы означал мир, острой – сражение. Стрела, воткнутая в землю, означала перемирие.

5. Итак, перед нами, несомненно, один из актов становления юридических отношений в социуме.

О МУЗЫКЕ ЭВЕНСКОГО ЭПОСА

Одно из ключевых мест в жанровой системе традиционной духовной культуры эвенов принадлежит нарративному фольклору. Исследователи выделяют в нем две крупные сферы: *нимкан* - космологические, анимистические, тотемистические мифы, сказочно-мифологический эпос, так называемая архаическая волшебная сказка и *тэлэнэ* - бытовые рассказы, легенды и исторические предания. Если в национальной терминологии данные жанровые блоки дифференцированы четко - *нимкан* и *тэлэнэ*, то их оппозиция друг другу с точки зрения внутренних закономерностей, на наш взгляд, выражена не столь ярко. Иногда бывает достаточно сложно выявить действительную сущность того или иного нарративного произведения, что объясняется диффузностью обеих традиций, несомненно, восходящих к далекому прошлому эвенского народа, а может быть и еще дальше - к периоду алтайской общности пратунгусских племен. Как пишет известный фольклорист, исследователь эвенского эпоса Ж.К. Лебедева, прежде чем сложиться в известные ныне жанровые образования, они прошли ряд промежуточных переходных форм, причем некоторые из них дошли до наших дней в качестве так называемых маргинальных жанров типа мифа-сказки, мифа-легенды, мифа-предания [1].

Указанными обстоятельствами объясняются и многозначность национальной терминологии, обозначающей нарративные жанры. Синкретичный характер жанровой природы эвенского нарратива определил и многосоставность его структурной организации. В ее основе лежит чередование прозаических разделов, которые интонируются в обычном речевом режиме и поющих фрагментов, практически не отличающихся по музыкальной стилистике, звукоподаче и манере исполнения от лирических песен. В этой связи необходимо отметить тот факт, что, например, телентитское эпическое пение *кай чорчок*, маркировано "отчетливо выраженными тембровыми особенностями как сегментного, так и суперсегментного характера" и в этом отношении ярко выделенного в интонационной культуре данного этноса [2]. Несколько позволяют судить наблюдения в сфере эвенского интонирования, имеющиеся у автора издания на настоящем этапе изучения, эвенское эпическое пение, впрочем, как и пение в остальных нарративных жанрах, не противопоставлено как остальным жанровым сферам, так и всей музыкальной культуре эвенов в целом.

Эпические жанры имеют весьма важное значение в эвенской традиционной культуре (впрочем, как и в других национальных культурах фольклорного типа), потому что на них, по справедливому утверждению А.Б. Кунанбаевой, "держится вертикальная ось традиции - историческая память этноса, его историческое самосознание и живая передача нравственного наставления, т.е. духовный осто́в всей культуры" [3].

Традиция эпического сказительства эвенов определяется национальным термином *нимкан*. Как пишет Ж.К. Лебедева, наиболее распространенными являются сюжеты о богатырском сватовстве с мотивом совершеннолетия эпической героини, о поиске и добывании главным героем себе жены, о поиске и добывании эпической героиней суженого, о добывании младшим братом старшему супруги, сюжеты о борьбе эпического героя с вражескими богатырями, сюжеты о женских поединках, сюжеты о шаманках [4].

Для исполнения масштабных эпических сказаний, длящихся целыми вечерами, от сказителя требовались яркость актерских данных, мастерство импровизатора, эмоциональность художественного описания, хорошая память и умение владеть своим голосовым аппаратом. В народе *нимкаланы* - сказители издавна пользовались признанием и уважением. "При рассказывании Атласов (*нимкалан* - Т.П.) сам увлекается содержанием как настоящий артист, точнее, он не рассказывает, а показывает то, что является содержанием рассказа или сказки и перед слушателем встают живые образы. Разнообразными доступными ему средствами - мимикой, интонацией, разделением слова на слоги, выбором слова, или его формы - передает облик героя ..., характеризует его поступки, речь. В течение всего исполнения слушатели бурно реагировали, бросали реплики: "Что за чудо! Ну и храбрец! Удивительно!" [5]. Если генезис, сюжетика и поэтические особенности *нимканов* изучены с той или иной степенью полноты, то их музыкальная стилистика до настоящего времени так и не получила адекватного специализированного отражения в научной литературе. Исключением являются краткая публикация Т.И. Игнатьевой [6], а также некоторые работы автора данной статьи [7, 8]. Специфика эвенских нарративных жанров, в том числе и эпоса, заключается в многосоставности структурной организации, в основе которой лежит чередование прозаических, исполняющихся в речевом режиме, и поющих разделов. Прозаическое повествование, как правило, ведется от третьего лица - как бы от имени сказителя, а напевы представляют собой прямую речь персонажей. Подобный тип организации свойственен не только эвенскому эпосу, но и нарративным жанрам других сибирских, в частности, соседних с эвенками народов - эвенков и якутов.

В эвенском *нимкане* далеко не каждое действующее лицо и не во всякой драматургической ситуации получает свою музыкальную характеристику. Включение поющих разделов в структуру сказаний имеет регламентированный характер и связано с общей драматургией. Обычно они появляются в сюжетно-значимых моментах композиции, определяющих дальнейшее развитие событий. Таким образом, песенный тип интонирования в контексте *нимкана* является одним из средств яркой художественной выразительности и выделения, маркирования ключевых зон повествования из общего потока речевого интонирования. Если начало поющего фрагмента выступает на общеречевом фоне более или менее явно, что не исключает полупропевания-полупроговаривания начального запевного слова, то его окончание чаще

всего представляет собой диффузный подход от пения к говорению и замыкается, как правило, заключительным словом гоо́ни - т.е. “сказал”.

Вообще зачины-запевы - *нэрэлнэку* играют в музыкально-поэтических характеристиках героев весьма значимую роль. В виду того, что в эвенкийских эпических сказаниях специальные слова - *икэвкэ*, маркирующие пение каждого из персонажей фигурируют неоднократно, некоторые тунгусоведы называют их запевами-припевами [9]. Поскольку *нэрэлку* могут появляться не только в самом начале монолога, но и многократно - подобно рефрену - повторяясь по ходу интонирования, имеет смысл, аналогично эвенкийским *икэвкэ*, определить их в качестве запевов-припевов. По наблюдениям Г.М. Василевич, повторяющиеся припевные слова характерны не только для эпических сказаний эвенков, но также и для их мифов, шаманских песен [10]. “Запевы-припевы - пишет А.Н. Мырсева, - можно наблюдать в эвенкийских песнях-импровизациях и во всех хороводных танцах тунгусов и других народов, например, ближайших соседей эвенков - якутов и бурят” [11]. Аналогичное явление мы наблюдаем и в эвенском фольклоре. Повторяющиеся припевные слова имеют место не только в нарративных жанрах, но и в лирических песнях, шаманских напевах, заклинаниях, круговых танцах, колыбельных укачиваниях и т.д. Данное обстоятельство, очевидно, объясняется диффузностью традиционной музыкальной культуры эвенков, а также ключевой основополагающей ролью в ней ритуально-обрядового пласта.

Помимо маркирующей, репрезентирующей, ассоциативно-семантической функции (особенно в тех случаях, когда припевные слова образованы от подражательных звуков, отражающих не только характер, но и внешний облик персонажей, например, припевное слово “чипитор” у девушки-птицы образовано от звукоподражания “чи-пи-пи” и пр.) *нэрэлнэку* в поющемся фрагменте выполняет также и структурно-организующую функцию.

Адекватному переводу может быть подвергнута только некоторая часть запевно-припевных слов. Большинство из них непереводимо. Нередко сами исполнители затрудняются объяснить значение многих из них. Сходная ситуация возникает в связи с эвенскими *икэвкэ*. “Значение многих запевов не поддается объяснению. Но некоторые из них определенно связаны с родовым названием эвенков, это в основном запевы женских персонажей: *кимо-кимо кимонин* и *дэвэдареко*, в разных поэтических вариантах встречающихся во всех сказаниях восточных эвенков” [12].

Казалось бы, у каждого персонажа должно быть свое персональное запевно-припевное слово и отдельный, характерный только для него напев. Хотя подобная закреплённость в некоторых случаях имеет место, но она не носит всеобщего характера. Зачастую у разных, даже противопоставленных друг другу по сюжету действующих лиц встречаются одни и те же припевные слова и схожие напевы. Данные особенности весьма свойственны эвенским *нимканам*, отличающимся, как правило, отсутствием строгой однозначной закреплённости *нэрэлнэку*, равно как и напевов за теми или иными персонажа-

ми. Это зачастую приводит к отсутствию контрастного противопоставления их музыкальных характеристик.

Таким образом, музыкальная составляющая поющих разделов эпических сказаний основывается на вариантном принципе развития нескольких, а иногда даже одной мелодической формулы. Подобный мононапевный принцип реализации в большинстве проанализированных нами *нимгканов* отнюдь не исключает наличия в отдельных случаях яркой персонификации и развитой полинапевности. На наш взгляд, сделать более глубокие выводы о характере поющих разделов эвенских эпических сказаний и их типологии позволит привлечение гораздо большего объема музыкального материала, чем пока имеется в распоряжении автора. Не вызывает сомнения, что интенсивное накопление эпических напевов в полевых условиях является одной из важнейших задач в деле дальнейшего изучения музыки эвенского эпоса. Ее всестороннее исследование наиболее целесообразно, прежде всего, в рамках комплексного подхода при совместном приложении усилий высококвалифицированных специалистов смежных специальностей – этнографов, фольклористов, лингвистов, музыковедов, исследования которых позволили бы вскрыть особенности сюжетосложения, драматургии, семантики запевно-припевных слов и т.п., во многом определяющих и специфику музыкальной стилистики поющих фрагментов эвенского эпоса.

Тип интонирования напевов в эвенских нарративных жанрах, как выше уже упоминалось, не противопоставлен интонированию в других жанровых сферах традиционной музыкальной культуры эвенков. В этой ситуации имеет смысл определить его как нейтральный, не выходящий за рамки песенной традиции. О сходном явлении в южноэвенкийских эпических сказаниях пишут А.М. Айзенштадт и Ю. И. Шейкин. «В целом говорить о музыкальной композиции южных *нимггаканов* довольно трудно. Скорее всего, это небольшие нарративы с краткими песенными инкрустациями. Мелодии, встречающиеся в повествовательных сюжетах, более простые и не контрастируют с методикой песенных импровизаций *икэн*» [13].

Напевы эвенских эпических сказаний, сказок, легенд и преданий по большей части формульны. Эпическая тирада представляет собой музыкальную конструкцию, основанную на вариантном переинтонировании мелодикоритмической формулы, в основе которой лежит однострочная или двустрочная структура.

С точки зрения звуковысотной организации поющих фрагментов эвенского нарратива следует отметить преобладание трех-пятиступенных антемитонных структур в диапазоне до октавы, но чаще всего в амблусе терции – кварты – квинты. Однако в эпических напевах не исключаются полутоновые интервальные соотношения. Они могут возникать и в суммарных звукорядах за счет объединения узкообъемных, зачастую антемитонных структур. В процессе интонационного развития основного мелодического ядра происходит развертывание начального звукоряда и постепенное расширение его диапазона за счет введения все новых ступеней. Имеет место и его звуковысотное

смещение, чаще всего вверх, с сохранением за каждой из ступеней закрепленных за ней функций. Такие особенности ладо-интонационной организации сходны с явлением "раскрывающихся" ладов якутской народной музыки и характерны для многих жанров эвенской традиционной музыкальной культуры. Немаловажное значение в поющих разделах эвенского нарратива принадлежит и тембро-артикуляционным средствам, богатой орнаментации и разнообразной ритмике. Последнюю характеризует развитая система соотношения распевности и силлабики, тесная взаимосвязь с текстом, соразмерность, выдерживание основной ритмической формулы.

Литература

1. Лебедева Ж.К. Фольклор эвенов. - Рукопись. - 34 с. Машинописи. - С.11.
2. Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. Тембровая классификация вокальных жанров в интонационной культуре теленгитов // Экологические проблемы, культура и образование: Тез. и материалы Сибирской науч.-практ. конф. 17-20 ноября 1992 г. - Новосибирск, 1993. - С. 66
3. Кунанбаева А.Б. Музыкальный эпос кочевых народов: история и стиль // Проблемы изучения музыки эпоса: Тез. докладов и сообщ. науч.-практ. конф. 19-23 апр. 1988. - Клайпеда. - С. 10
4. Лебедева Ж.К. Указ. соч. - С. 12 - 14
5. Лебедев В. Д. Эвены Момского района Якутской АССР // Учен. зап. / Ленинград. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. - Л., 1959. - Т.169. - С.160
6. Игнатьева Т. И. Особенности эвенского эпоса // Проблемы изучения музыки эпоса: Тез. докл. и сообщ. науч.-практ. конф. 19-23 апр. 1988. - Клайпеда, 1988. - С. 50-51.
7. Павлова Т.В. Музыкальная стилистика напевов нимкана "Каравандья" // Устный эпос. Проблемы истории, теории и сказительства: Материалы III междунар. конф. памяти А. Б. Лорда. - Якутск, 1994. - С. 46-48.
8. Павлова Т.В. Образцы музыкального фольклора эвенов Якутии. - Якутск, 1996. - 88 с.
9. Василевич Г. М. Эвенки: Историко-этнографические очерки (XVIII - нач. XX вв.). - Л.: Наука, 1969. - С.54
10. Василевич Г.М. Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. - Л.: Изд-во Ин-та народов Севера ЦИК СССР, 1936. - С. 141-142.
11. Мырсева А. Н. Эвенкийские героические сказания //Эвенкийские героические сказания. - Новосибирск, 1990. - С.84
12. Там же.
13. Айзенштадт А.М., Шейкин Ю.И. Музыка эвенкийских сказаний // Эвенкийские героические сказания. - Новосибирск, 1990. - С. 95.

ТИПОЛОГИЯ НАПЕВОВ В ЭВЕНСКОМ СКАЗАНИИ “ОМЧЕНИ”

Эвенский *нимкан*, относящийся к одному из древнейших типов эпических повествований имеет жанровые аналогии в культурах народов, принадлежащих к тунгусо-маньчжурской этнолингвистической группе. Особенность этой жанровой традиции состоит в ее синкретизме, сочетающей черты архаического эпоса, мифологического рассказа, волшебной сказки и т.п. Архаизм эпической традиции эвенов проявляется и в сочетании песенных эпизодов, исполняемых основными персонажами *нимкана*, с развитой системой звуко-подражательных форм сигнального интонирования.

Летом 1985 г. в Усть-Янском районе Республики Саха (Якутия) (с. Сай-ылык) от Слепцова Николая Даниловича (1903 г.р., род *кукуйун*) был записан распространенный среди эвенов сюжет об одиноком герое-первопредке “Омчени”. Анализируя особенности строения песенных эпизодов, отдельные формы их взаимодействия с событийным рядом повествования, можно отметить следующее: в данном *нимкане* 31 песенная вставка, приоритет песенного высказывания имеют персонажи зооморфного происхождения. Все напевы, используемые в сказании, сводятся к трем основным инвариантным типам:

- 1) девушка-лебедь, младшая из трех сестер, впоследствии жена Омчени (1 тип напева);
- 2) девушка-лебедь, старшая из сестер (2 тип напева);
- 3) птичка-вестник, выполняющая функцию берега (3 тип).

Первый и третий типы напевов являются доминирующими в сказании, второй носит эпизодический характер, выполняет сопутствующую функцию, являясь лишь в моменты коллективного появления девушек-лебедей.

1. Девушка-лебедь (жена Омчени) имеет запевные слова “*дьуленто-дьуленто*” и характеризуется напевом аформульного типа с тенденцией к слитности произнесения текста (медитативную функцию в объединении двух парных строк выполняет финальное слово, повторенное в начале новой строки). Ладо-интонационную основу данного напева составляет двухопорный ангемитонный напев в пределах чистой кварты с развитыми формами тембровой орнаментации.

2. Девушка-лебедь (старшая из сестер) также имеет свои запевные слова “*эрильон-эринчо*”. Напев носит формульный характер, в его основе лежит олиготонное опевание опорного (среднего) тона в диапазоне большой терции. Своеобразие ритмики заключается в сочетании структурно различных моделей слогового и собственно музыкального ритма.

3. Птичка-вестник характеризуется напевом формульного типа с запевным словом “*чиппили-чиппили*”. Олиготонная мелодика с опорными тонами на двух крайних звуках исполняется в диапазоне большой терции. Ритмика данного напева, в отличие от предыдущих напевов, имеет троичное деление.

Таким образом, каждый из представленных персонажей имеет индивидуальную музыкально-поэтическую характеристику, определяемую не только словесным рядом и запевным словом, но и особенностями интонационного строения на уровне напева в целом.

Поющиеся эпизоды имеют важное драматургическое значение в эпическом повествовании *нимкана*. В основном, взаимодействуют напевы первого и третьего типов. Рассматривая сюжетную композицию *нимкана*, можно выделить 24 основных раздела в процессе повествования. Первые 12 разделов образуют некую единую фазу, в рамках которой происходит основная “завязка” действия: жена-лебедь покидает Омчени вместе с сыном и его братом. Вторую фазу развития (13-20 разделы) можно охарактеризовать как ряд действий, предпринимаемых Омчени в поисках своей семьи. Третья фаза (21-24) содержит описание благополучного возвращения героя на родину. Наличие некоторой цикличности, периодичности в разворачивании сюжетных событий, повторяемость или идентичность отдельных сюжетных мотивов содержат возможность прочтения текста эпического памятника не только в горизонтальном (последовательно-событийном), но и в вертикальном (сюжетно-функциональном) уровне. Таким образом, с целью выяснения драматургической значимости песенных эпизодов в композиции целого, текст выделяется функционально на отдельные сюжетно-смысловые единицы в рамках каждого раздела (всего их 24). Можно выделить следующие значимые для композиции *нимкана* моменты: исходная ситуация - магический (волшебный) акт - центральное сюжетное событие - магический (волшебный) акт - следствие - результат. “Заполняемость” подобной схемы неравномерна, но с ее помощью выявлена некоторая закономерность, а именно, появление песенных эпизодов преимущественно на грани, предшествующей, замыкающей или обрамляющей магический (волшебный) акт.

Таким образом, песенные эпизоды, особо выделяемые способом звукоподдачи из речевого повествования, имеют достаточно регламентированный характер употребления. Мотивировка исполнения песенных высказываний персонажами неантропоморфного происхождения магической (волшебной), а не какой-либо другой (бытовой и др.) ситуацией также свидетельствует об архаичности происхождения жанровой традиции *нимкан*.

О.В. Ултургашева
(Якутский государственный университет
им. М.К. Аммосова, Якутск)

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕДАНИЙ ТЭЛЭН В ФОЛЬКЛОРЕ ЭВЕНОВ ВЕРХОЯНЬЯ

Эвенские предания и легенды, классифицируемые под общим жанром “тэлэн” - сказание или “укченэк” - прозаический рассказ, представляют со-

бой одну из интереснейших разновидностей такой ветви духовной культуры эвенов как повествовательные жанры. Наряду с другими фольклорными формами, данное жанровое явление эвенского фольклора отражает историческую память народа, и его неоспоримая ценность возрастает по мере удаления событий в прошлое.

В эвенской эпической традиции жанр преданий является достаточно распространенным и характеризуется своей установкой на достоверность, реальность. Сказитель всегда верит, что события, о которых он рассказывает, действительно имели место, но в то же время его повествование не лишено творческой обработки и домысла. Сюжеты эвенских преданий – это своего рода народные версии прошлых событий с разной степенью достоверности и соответствия жизненным реалиям.

В данной статье нам бы хотелось рассмотреть жанр эвенских преданий – тэлэн, бытующих среди эвенов, проживающих на территории расположения Верхоянского хребта (Кобяйский, Томпонский, Эвено-Бытантайский, Верхоянский улусы Республики Саха (Якутия)).

Предания в эвенском фольклоре имеют несколько разновидностей. Среди них выделяются генеалогические, топонимические, реже встречаются этнологические и крайне редко – космогонические. Существуют предания локальные, привязанные к определенной территории, бытующие в пределах одного улуса и не выходящие, как правило, за первоначальные границы распространения.

Так, среди кобяйских эвенов бытует предание о *Кэлбэсе*, богатыре, прародителе всех эвенов Верхоянья. А среди томпонских эвенов известны генеалогические рассказы о происхождении отдельных родов, как, например, предание об эвенах племени *Кукуир*, где говорится о том, что прародительницей рода явилась *Кукэки* (кукша, сойка).

Особое место в фольклоре верхоянских эвенов занимают топонимические предания. Они раскрывают в основном историю заселения края и происхождения названий населенных пунктов, местностей, гор, рек и озер. Такие предания как *“Этеркит”*, *“Мэрлэт”*, *“Инэр”* раскрывают причины образования гор. Композиция этих преданий строится на каком-либо драматическом, чаще всего трагическом конфликте, развязкой которого выступает появление или образование той или иной горы. По сюжету эти произведения характеризуются открытой структурой с небольшим числом повторяющихся композиционных элементов. Рассказчики стремятся придавать своему повествованию приметы достоверности и убедительности, они часто применяют композиционные связи типа: “говорят”, “так случилось”, “вот так было” и т.д.

Среди преданий такого рода выделяются те, в которых горы, холмы, перевалы Верхоянья носят имена мифических героев, например: *“Гэлбундэ”* – гора на участке Адычча, Томпонский улус, *“Гулэнкэн”* – скала в низовье реки Томпо, Томпонский улус, *“Мэрлэт”* – гора в местности речки Буркат, Томпонский улус.

Предания эвенов Верхоянья отражают события разных эпох. Так, напри-

мер, в предании *“Даик и Дарпир”*, записанной от уроженца Кобяйского улуса Кейметинова Гаврила Ивановича, четко определяется время как век стрелы и лука: *“Эрэн нян тытэрэп биниду оча. Таракам бэлл акатач нян нокичтэкэн буюскэрэчэл”* (в переводе с эвенского: “Это случилось во времена, когда люди ходили на охоту с луком и стрелой”). А в предании *“Мэрлэт”* время определяется следующим образом: *“Эрэк хо горап, тытэрэп биниду оча. Таракам нярилда асалгичин нонам нюритэлкэсэл бичэл”* (в переводе с эвенского: “Это было так давно, когда наши предки, и мужчины, и женщины, были длинноволосыми”).

Здесь нельзя не признать, что степень достоверности и соответствия устного описания историческим реалиям - величина непостоянная в разных произведениях. Время меняло все: глубину восприятия, характер осмысления, социальную и нравственную оценку людей и событий создателями и слушателями преданий.

Особенности того или иного жанра сказочной прозы заключается в особом способе отображения действительности и исторических реалий, в специфическом строе поэтики. По словам В.Я. Проппа, разница в поэтических приемах имеет не только формальное значение. Она отражает различное отношение к действительности и определяет разные способы ее изображения.

Из жанровых особенностей преданий эвенков Верхоянья выделяются открытость структуры текстов, подвижность формы, отсутствие устоявшихся композиционных элементов - зачинов, запевов, постоянных эпических формул. Предание как целостное повествование формируется на основе жизненных реалий и сохраняет печать действительности, создавая иллюзию непосредственного слепка с реальных событий.

Притягательной стороной предания как одного из прозаических жанров устного народного творчества эвенков является территориальная локализованность и хронологическая отдаленность описываемых событий. Жизненную достоверность рассказам придает географическая привязка событий и их временное приурочение. Данная определенность выступает как постоянный признак предания как жанрового явления.

Предания верхоянских эвенков - это своеобразный источник исторических сведений о прошлом народа, уже утраченного в письменных источниках и летописях, но бытующих в одной из важных духовных сфер этноса - устном фольклоре.

Сем Т. Ю.

(Российский этнографический музей, Санкт-Петербург)

РИТУАЛЬНЫЕ ПЕСНИ НАНАЙСКИХ ШАМАНОВ

(о взаимосвязи ритма, цвета и времени)

Нанайцы, как и другие народы Сибири, жили в окружении природных

ритмов, отразившихся в культурном пространстве народа, его мифоритуальной практике и верованиях. Сознательное и неосознанное восприятие космических, природных, жизненных и физиологических ритмов (смены дня и ночи, фаз луны, холодного и теплого сезонов года, рождения, жизни и смерти, смены сна и бодрствования, пульсация крови и дыхание, ритм соития, замерзание и вскрытие рек, опадание и появление листвы, зеленение травы, скидывание рогов у оленей, линька шерсти, кожи и перьев у животных, змей, птиц) формировали народный календарь, фольклор (устный, поэтический, танцевальный) верования, искусства, приемы народной медицины, шаманизм. В традиционном мировосприятии нанайцев космические, жизненные и природные ритмы передавались через разную систему семантических кодов и координат, различные мифологемы фольклора, ритуалов, сакральных вещей.

Квинтэссенция всех видов ритмов в традиционной культуре нанайцев является космогонический миф и развивающиеся на его основе шаманские песни, сказки и эпос, исполняемые во время основных переходных периодов Космоса, природы и Человека - на Весеннем празднике обновления природы, Больших поминках, инициальных шаманских и лечебных ритуалах.

В конце XIX-XX вв. был собран основной корпус фольклорных текстов у различных групп нанайцев. Наиболее ценными, не введенными в научный оборот в целом, являются записи шаманских песен, собранные А.Н. и Н.А. Липскими, Е.А. Гайер, Ю.А. и Л.И. Сем, существенно расширяющие имеющиеся публикации нанайского фольклора (П.П. Шимкевич, И.А. Лопатин, П.П. Протодяконов, Л.Я. Штенрберг, Д. Кропоткин, Н.Б. Киле, Л.И. и Ю.А. Сем, А.Я. Чебодаева, Т.Д. Булгакова, Т. Кубанова и др.).

Астрономический ритм (смены дня и ночи, фаз луны, сезонов года) наиболее ярко проявлен в космогоническом мифе нанайцев о становлении Земли и упорядочения Космоса. Мотив отделения света и тьмы, связан с отделением верха и низа, смены дня и ночи - с мотивом добывания солнца, который разворачивается в вариантах космической охоты, сватовства к дочери солнца. Восприятие смены сезонов закодировано в мотиве добывания охотничьей удачи, а наступление Нового года - в мотиве добывания солнца и творения земли.

В космогоническом мифе нанайцев ритм Микро и Макрокосмоса взаимосвязан через натурфилософские понятия пространственно-временного цикла - рождение, жизнь, смерть и возрождение. Мотив открытия пути в мир мертвых *бун* есть переход от бессмертия к первой смерти, переход из бытия явленного в инобытие безвременья. В шаманских песнях нанайцев потеря бессмертия перволюдьми компенсируется новым возрождением, которое связано с образами родового дерева жизни, рекой, живой и мертвой водой огненного озера, первозданной жижей болота (земля плюс вода) эпохи первотворения, образами солнца и луны, огня, грома, звезд как символов реинкарнации человеческих сущностей: душ и духов. Особое место в ритмике первотворения в космогоническом мифе нанайцев и шаманских песнопениях отво-

дится оппозиции мужского и женского начала в природе. В космогоническом мифе эти образы реализуются через персонажей первотворения, имеющих зоо-антропоморфный облик: птиц, змей-драконов, животных. Характерно, что первопредки - творцы мира владеют основными космическими и жизненными ритмами Вселенной. Мать-первопредок, чаще известная в образе старухи-утки, лосихи, владеет сменой дня и ночи, регулирует свет и тьму, оживляет души умерших людей, ровняет рельеф земли во время творения, формирует сакральное пространство земли из сплетения змей, освещает шаманское дерево, владеет сакральным огнем, рисует священные наскальные рисунки на камнях эпохи первотворения, открывает путь в мир предков, связывая и регулируя времена прошлого, настоящего и будущего. *Гуранта* - самый старший первопредок, муж *Махайди* владеет всем пространством и временем Космоса, символом которого является сам в облике космического оленя с рогами до небес, соединяющего небо и землю, первозданное болото. *Гуранта* направляет путь, делает ветер творения и перехода во времени, поэтому он становится первым шаманом, он же формирует мировой порядок, стреляя в лишние светила. *Хадау* - мужской первопредок нанайского космогонического мифа, имеющий облик огненного змея, птицы орла и связан, вероятно, с солярной символикой. Он стрелок в лишние светила, первый шаман, первый смертный, обладает функциям громовержца, описывается как хозяин погоды, владеющий мешком дождя с дерева погоды. Частично образ *Хадау* перекрывает образ первопредка *Гуранта*. В ряде текстов он назван сыном *Гуранта* и при распределении сфер космического влияния становится хозяином неба, либо помощником хозяина погоды, космического пространства.

В волшебных сказках образ мужского первопредка имеет имя *Арха мэргэн* - огненный пес, красный волк, собака-мэргэн, он владеет восходом и заходом солнца (регулирует свет и тьму, день и ночь), является стрелком в огненный умертвляющий северный ветер, добывает для жены-небесной шаманки лекарство - жизненные силы, небесного зайца с дерева жизни и небесного кабана у подножия мировой горы. Аналогичные функции выполняет также персонаж нанайского фольклора *Гарбилдан*. Отдельные характеристики старика *Ка*, *Кандемди*, *Ка`мур* сближают его с мужскими персонажами первотворения, возможно некогда единый образ был мультиплицирован в нескольких ипостасях. Старик *Ка* в сказках предстает как хозяин животных. Он может лишить жизни, ему приносят в жертву свиней. Его функции совпадают с возможностями хозяина Вселенной. Его образ имеет также солярную символику, передаваемую через всадника на коне, шелковых светлых одежд и колпаке. Небесный старик-покровитель *Кандемди мафа* стреляет в ветер и добывает души невест. Его противник *Бучукан* - хозяин ветра, похититель дочери солнца. Старик устанавливает мировой порядок. Старик *Камур* назван хозяином земли. Интересно, что старик *Ка* владеет погребальным ритуальным ножом (вероятно, оживляет души), на Больших поминках, ритуале перехода во времени решает противоборство мыши и лягушки в пользу первой (оппозиция земля - вода). Мифический *Дулчу*, сын первопредков связан с образом духа-храните-

ля дома и очага *Джули/Маси*, родовым предком, одним из шаманских специальных духов. Его образ связан с ритмами жизненного цикла - рождением, свадьбой, погребением и возрождением. На ритуале Больших поминок шаман берет с собой его для доставки и оживления души умершего сородича в родовое бун. *Джулин* выступает в сказках духом-помощником главного героя, *Арха мэргэна* и др. и связан с родовым деревом душ. Он характеризуется как священный предок-лиственница, связан в доме с родовым столбом предков *гуси тора*, он хранитель родового очага, помогает в угадывании будущего, в гадании. *Джулин* связан с счастьем, жизненной силой рода и дома куту. Его цветовая символика связана с черным цветом огня, земли, дома. Деревя душ старухи *Сангия мама* (светлой, огненной, солнечной оленихи/лосихи - мифического и сказочного образа, играющего важную роль в шаманской лечебной практике.

В ритуальных песнях нанайских шаманов описываются путешествия в верхний и нижний миры Вселенной во время лечебных камланий и проводов души, содержащих богатый материал о взаимосвязи восприятия цвета, ритма и времени. В материалах о путешествиях в верхний мир говорится о цветовой радуге из туч - сфер, преодолеваемых шаманом при подъеме. В лечебных камланиях нанайцев выделяется три цвета: белый, черный и желтый для характеристики изменений в человеческом организме. Эти цвета маркировали определенные зоны человеческого тела - голову, позвоночник, крестец и конечности, которым соответствовали определенные космические зоны и которые нашли отражение в шаманской ритуальной атрибутике, инициальной, лечебной, силовой.

Музыкальный ритм шаманских песен при подъеме равномерен, при спуске из верхнего мира на землю ритм ускоряется, в лечебной практике преобладают частые колебания - вибрации. При путешествии в нижний мир в шаманских текстах задействовано восприятие обратного хода времени, связанного с потоком вихревой энергии, которая обретает в текстах и ритуалах реальный образ Ветра и шаманского инициального духа. Состояние сакрального времени инобытия в шаманских текстах окрашено в нанайском фольклоре в красный, серый или черный цвет, которому соответствует различная ритмика и звуки песни в зависимости от оппозиции бытийного времени.

Таким образом, в заключение следует отметить, что в шаманских песнях нанайцев, включающих космогонический миф о творении и упорядочении Вселенной и Человека центральное место занимает философская категория ритма, понимаемая мифоритуальной традицией как качественная характеристика пространства и времени, формообразующая с различным содержательным наполнением, определяющим соразмерность Бытия, структуру Вселенной, ее целостность и гармонию всех сфер, включая связь с цветовосприятием и определяющая динамику таких понятий как жизнь, смерть, воззрение, характеризующую космичность человека, тождественность микро и макрокосмоса.

ТРАДИЦИОННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НАНАЙЦЕВ О МУЗЫКЕ

Согласно традиционным представлениям нанайцев, музыкальная интонация является действенным средством, связывающим мир людей с миром духовным.

Считается, что все, сказанное нараспев или пропетое, непременно будет услышано птицами, зверями, насекомыми, а также духами эндурами, эденами, амбанами и сэвэнами. Поэтому нараспев произносятся все обрядовые тексты, обращенные к духам. "Если не говорить нараспев, - утверждают нанайцы, - сэвэн не услышит, не обратит внимания и толку (от обряда) не будет". Зная такое понимание нанайцев музыки, можно утверждать, что практически все жанры нанайского фольклора, связанные с пением или с игрой на музыкальных инструментах, ориентированы каким-то образом на общение с духами, адресованы им. Это очевидно, когда мы имеем дело с обрядовыми жанрами, с так называемыми "дошаманскими" заговорами, которые произносятся нараспев, и с шаманскими заклинаниями, которые речитируются или поются в сопровождении бубна. Между тем, есть и иные жанры нанайского музыкального фольклора, не имеющие, казалось бы, отношения к общению с духами: это наитрыши на музыкальных инструментах, песни-импровизации, исполняющиеся нараспев, и поющие сказки. Но и в этих не обрядовых жанрах, можно заметить яркие проявления все того же отношения к музыкальной интонации как к некоему средству, позволяющему преодолеть барьер, отделяющий человека от духовного мира.

Так, Ю.И. Шейкиным были записаны удэгейские легенды о том, что, оплакивая умерших от эпидемии родственников и, потеряв от плача голос, единственная оставшаяся в деревне в живых женщина сделала музыкальный инструмент и игрой на нем заменила свой плач. Подобные легенды распространены и среди нанайцев.

Нанайцы говорят, что музыкальный инструмент "сонгой сирэйни", то есть, буквально, тянет плач нитью, длит его. Они считают, что музыкальные инструменты (нанайская "скрипка" дучэкэн, варган конкай и муэнэ, дудочка пиокиан) созданы для того, чтобы подражать плачу. Человек плакал, говорят они, и выдумал эти инструменты. Но плач, согласно традиционным представлениям, это еще и средство общения с теми же духами. Слова плачей, которые можно услышать на похоронах и поминках, не просто выражают горе поющего, они обращены к умершему, они являются средством установить с ним контакт. Так и женщина из легенды придумала музыкальный инструмент не для того, по-видимому, только, чтобы продолжать выражать с его помощью свою печаль об умерших, но, прежде всего, для того, чтобы не прекращать с ними общения. Таким отношением к плачу объясняется и запрет плакать в

непредусмотренные обрядом моменты (когда, например, человеку естественно, казалось бы, выразить таким образом свое горе). Плакать - значит, обращаться на себя внимание духов, а общение с духами опасно. В связи с этим следует отметить также, что нанайские слова сонго (плакать) и яи (петь по-шамански) являются синонимами. Желая сказать о том, что он пел по-шамански, шаман может говорить "сонгохамби" (я плакал) или использовать пространственный параллелизм: яяхамби, сонгохамби (я пел, я плакал). Не имеют отношения к плачу и к общению с духами только шумовые музыкальные инструменты: котарпиа (трещотка), хурпуэкэн (жужжалка), дэпиакан (погремушка). Что касается песен-импровизаций, которые певец пел для собственного удовольствия, они действительно не предназначались для того, чтобы специально преодолевать границу, отделяющую человека от духов. Тем не менее, традиционное отношение к пению четко проявляется и здесь, и обнаруживается оно в системе определенных запретов. Так, согласно традиции, запрещалось раньше петь много. Совсем нежелательным было петь человеку, имеющему семью, жену и детей, чтобы не случилось с его близкими беды. "Поешь, - говорили ему. - Значит, плакать скоро будешь". Беду могли принести привлеченные пением духи. Запрещалось петь женщинам, потому что они считались особенно близкими духовному миру. Не пели песен ночью, когда духи, как считалось, просыпались и начинали активно действовать. В это время можно было только шаманить или петь сказки. Нельзя было петь во время еды с тем, чтобы не проглотить с едой какого-нибудь слушающего пение духа и не заболеть. Не разрешалось петь песни в те моменты, когда человек был в уязвимой для него ситуации, например, на свадьбе, когда он переходил в новый для него статус. Мать не должна была петь в присутствии ребенка, чтоб не повредить ему. То, что мы считаем нанайскими свадебными песнями, песнями в традиционном понимании не являются. Это обрядовые заклинания, и называются они не дярин, а лэусуи. Колыбельные также считаются не дярин, а бэбэли. Это тоже не песни, а своеобразные заклинания, ограждающие ребенка от злых духов. Нанайцы говорят, что нужно петь бэбэли для того, чтобы амбаны (злые духи) не услышал плач ребенка. Чем громче он плачет, тем громче нужно петь. Пение песен противопоставлялось обрядовому пению не только функционально, но и интонационно. В них использовался принципиально иной (более песенный) тип интонирования. В то же время интонирование сказок весьма близко обрядовому интонированию. Это заставляет думать, что сказки предназначались изначально не для развлечения, а в первую очередь, для общения с духами. Действительно, это так. Исследования последних лет позволяют утверждать, что истоком нанайской сказки является шаманская практика. Шаманы, а также обладающие специальными духами сказители дяринсо рассказывали сказки со специальными магическими целями, не только для того, чтобы установилась хорошая погода, чтобы охота была удачной и т.д., но и для того, чтобы победить не столь искусных в сказительстве врагов данного рода.

Т.И. Кубанова

(Государственный педагогический университет им. А. Герцена, Санкт-Петербург)

РИТМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ЯЗЫКЕ РИТУАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Ритуальная скульптура нанайцев представляет собой уникальную область духовной культуры народов Дальнего Востока. Наиболее важным в понимании скульптуры является ее связь с мифологическими представлениями нанайцев, функциональная специфика в ритуально-обрядовой практике, присутствие в повседневной бытовой среде в качестве важного компонента, тесно связанного с образом жизни и системой внутриродовых и семейных отношений.

Ритуальная скульптура для носителей культуры и исследователей не является просто архаическим памятником: она эволюционирует, отражая сложную мировоззренческую культуру зауральского региона, являясь и по сей день обязательным атрибутом их жизни. Скульптура XIX – XX вв. приобрела определенную узнаваемую для окружающих форму, продолжая иметь для носителей культуры вполне определенный тайный смысл.

При всей внешней примитивности, а может быть, как раз благодаря ей, скульптура становится шедевром общемирового масштаба, аккумулируя древний опыт создателей. Скульптура является результатом творческой деятельности мастера (несмотря на следование канону), выражающим не только конкретный образ, но и обладающим художественным достоинством, способностью эмоционально воздействовать и оказывать влияние на духовный строй и интеллектуальную деятельность зрителя. Она отличается простой выразительностью, лаконичностью, точным сочетанием контура фигуры объема, отсутствием внешнего движения, неприметных деталей, позволяющих воспринимать образ в его цельности, законченности, веками отточенной форме. Мастер при изготовлении скульптуры точно выполнял все указания шамана по двум причинам: не навредить больному и не навести неприятности на себя. Отсюда, одна из причин консерватизма скульптуры. И как результат длительного стилистического развития – элементы абстракции, которые привели к геометрическим формам, лежащим в основе всякой пластики: шара и куба. Ритм является одним из главных качеств народной скульптуры. Он выражается путем сопоставления нескольких доминирующих масс, имеющих форму параллелограмма, цилиндра, пирамиды, куба. От характера соединения и противопоставления этих форм, в первую очередь, зависит разнообразие скульптурного изображения. Для того, чтобы передать ощущение легкости, нанайский резчик в антропоморфной скульптуре использует прием компоновки масс, при которой удлиненные туловища и ноги сочетаются с увеличенными пространственными пробелами между туловищем и стопами. Впечатление массивности достигается утолщением ног и укорачиванием их, при-

дание голове шарообразной формы, а туловищу - формы, приближенной к кубу. Нередко нанайские резчики используют принцип контраста, который придает диссонанс скульптуре, заключающийся в противопоставлении тяжести и легкости, массивности и изящества. Художественный ритм подчеркивается также при помощи фактуры древесины и светотеневой игры поверхности, фактура древесины моделирует голову, подчеркивает глазницы, навершие, переход от морды к передним конечностям у горизонтальных изображений, выделяет грудь (*сэвэны* группы *города, мохэ, дусэ, дуэнтэни*). Древесина с менее выраженной текстурой дополняется раскраской в форме "елочки" или кругов (*сэвэны* группы *бучилэ*). Архаическая скульптура неподвижна, строга, фронтальна, и прямой свет придает формам ясный, простой и определенный характер. Лучшая точка для просмотра антропоморфной скульптуры - фас, для зооморфной - фас и профиль.

Для нанайской скульптуры, как и для традиционной скульптуры вообще, характерно выделение головы, нижних конечностей и упрощенная трактовка туловища. Шея почти у всех скульптур отсутствует, и голова сливается с туловищем, что придает своеобразие игре масс. Этот прием используется для усиления экспрессивности изображения и для концентрации внимания зрителя на главных элементах скульптуры, в частности, голове, которая как бы возвышается над всеми другими. Она превалирует над остальными частями как по пропорциям, так и по количеству деталей, отмеченных в ней (навершие, нос, глаза, рот). Туловище у *сэвэнов* представлено обобщенно в форме прямоугольника или цилиндра. Но обязательный элемент всех скульптур нанайцев и других народов Приамурья - нижние конечности, которые сделаны тщательно и представляют изображения ног, согнутых в коленях, с выступающими ступнями. По мнению нанайцев, *сэвэн* должен ходить, летать, и ноги обязательно помогали ему в подобных передвижениях.

Рассмотрение ритуальной скульптуры нанайцев является свидетельством того, что "на первых шагах этнографии, устанавливается важный факт внутреннего родства в искусстве дикаря и ребенка". При этом нельзя забывать о духовном процессе, лежащем в основе того и другого. На первых порах они изображают то, что важнее, что поражает их. Так, в рисунках детей фигура человека состоит из головы и ног. На те же элементы обратили внимание нанайские мастера, создавая ритуальную скульптуру. Позже в скульптуре появляется туловище, а затем и передние конечности. Археологические находки (остров Сучу, Низовье Амура) в виде двухчастных скульптур, представляющие собой изображение женского и мужского начал, тоже, на наш взгляд, являются отражением мышления древнего человека. Этот археологический материал позволяет взглянуть на скульптуру и как на воплощение символических форм, аккумулирующих один из древнейших культов - фаллический. Антропоморфные *сэвэны* ассоциировались нанайцами с продолжением космической энергии на земле и воплощением одного из важных жизненных законов, заключающимся в победе сексуальной энергии и установлении равновесия мужских и женских сил. Если следовать распространенным в древности пред-

ставлениям о тождестве микрокосма (тела человека) и макрокосма (вселенной), то все, связанное с головой, и сама голова соотносится с небом и, в первую очередь, солнцем; а все, относящееся к телесному низу (нижним конечностям) - с землей, иначе - мужским и женским началом. Нанайский орнамент подразделяется на мужской и женский. Женский отличается симметричностью, особенность мужского орнамента - в отсутствии парности. Методика работы над скульптурой подтверждает ту мысль, что во время изготовления, глядя на ее отдельные части (голову и ноги) сверху, мастер уже мысленно, возможно, вписывал орнамент, выработанный тысячами и отражающий представление о мужском и женском началах. Основной элемент орнамента в виде завитка (*гутэ*) визуально просматривается в конфигурации головы и завершии антропоморфных сэвэнов. Такой же элемент, только в паре, несомненно видел мастер, изготавливая нижние конечности. Этот же элемент имеет геометрическое воплощение в виде двух, соединенных под углом линий, представляющих область колен, и называется по-нанайски *дяла(н)*, что означает движение, продолжение рода, смену поколений.

Мы можем предположить, что в ритуальной скульптуре к XIX - XX вв. нашла отражение символика скульптуры неолитического периода, которая в процессе эволюции человека, его сознания, психологии и т.д. приобрела другие формы, но сохранила веками созданную смысловую нагрузку и отразила процесс формирования картины мира. Тактовый, акцентный ритм, основанный на чередовании слабых и сильных ударений (туловище и голова-ноги) в ритуальной скульптуре является системой пластической организации, раскрывает тайную семантическую историю и формирует художественные достоинства памятника.

Е.Н. Романова

(Институт гуманитарных исследований, Якутск)

“ГОВОРЕНИЕ” ПТИЦ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ “ПТИЧЬЕГО” ЯЗЫКА *(к изучению звукового кода в культуре)*

При символической интерпретации традиционной культуры, как правило, успешно используется семиотический анализ, а точнее разложение этнографического “текста” на разные “языки” (субкоды). При изучении отдельных фрагментов обрядности у разных народов Сибири и Крайнего Севера особую значимость наряду с музыкальным и акциональным кодом получает семиотика звука и речи, а точнее звуковой код народной культуры.

В настоящем исследовании я хотела бы уделить особое внимание символической интерпретации природных звуков - пению и крику птиц. Очевидно, что “птичий” язык входил в “звуковой” каталог разных исполнителей: звуковые знаки своего рода звукоподражания, обычно очерчивали особое ритуаль-

ное пространство шаманов или подчеркивали особое “голосовое поведение” сказителей.

Следует заметить, что наиболее плодотворные семиотические исследования, посвященные звуку и речи в традиционной культуре славян, принадлежат отделу этнолингвистики и фольклора Института славяноведения [1].

Символике птиц и животных в славянской народной традиции, “прочтению” особого птичьего языка посвящена монография А.В. Гура. Проанализировав значительный фольклорный материал славянских народов, исследователь приходит к важному заключению, что голоса птиц воспринимались как своего рода различные словесные тексты: оклики, вопросы, просьбы, требования, угрозы, проклятия, обвинения, насмешки, предостережения и другие сообщения [2].

На якутском материале птицам придавалось магическое значение, они умели разговаривать на языке людей, проклинать или наоборот приносить с собой разные блага. Анализ якутского материала, исследование паремий выявили и особый “птичий” язык. У якутов до сих пор, сохраняется образное выражение *Кус-хаас лахсыыра* - “Гоготание гусей и уток”. Эту поговорку употребляют, когда одновременно и непонятно говорит много людей или когда говорят на чужом языке.

В якутском мифе об Эллее, есть примечательный сюжет, когда Омогой, явившийся на Ысыах, не мог вначале разобрать человеческую речь: “...ночью слышит он: беспрерывно поют стерхи, гогочут гагары и кричат гуси. Когда вслушался, оказалось, то был неумолимый людской гомон, разговор и пение собравшихся на праздник” [3]. В данном контексте, Омогой не понимает речь людей, т.к. люди в ритуале первотворения, рождаясь заново, говорят в начале “языком” птиц, как “вышедшие из природы”. В поющемся мифе, который пелся на Ысыахе, существовала строгая сюжетная линия. Так после текста, который завершался словами “направив к создателю, обязанный гривой чорон, вознесши к небу небольшой бокал (действуйте)!” , в песенный текст вводился сюжет, посвященный птицам: “Кукушка закуковала, горлица заворковала, орел заклекотал, кулик закуликал, жаворонок стал делать трели, слеток слетел с гнезда, журавль вытянулся вверх, гуси соединились попарно, стерхи собрались вместе, у кого пестрые маховые перья - те возвратились, предплечистые вернулись, у кого дугообразные перья - те столпились...” [4]. В ритуале первотворения рождение природы ознаменовывалось прилетом птиц и их “говорением”, и только после этого, рождались люди и “человеческая речь”.

Итак, рассмотрим “говорение” птиц, прилетевших по якутскому мифу на Ысыах. Здесь, разные “словесные тексты” птиц проанализированы на уровне загадки.

Воркованье горленка. *Чогдоон уолун тойуга хаһан да туолбатаҕа уһу.* - Его воркованье слышится как: “Слова песни (заклятья) сына Чогдона никогда не сбываются, говорят”.

Сэтгэ тыылаах киһи баһын сизэм - “Я съем голову человека, имеющего семь лодок”, но эти “слова”, по поверьям якутов, никогда не сбываются”.

Крик Журавля. *Дуораан уола Ньюкуус Чоргуйар - чоргуйар да тугу да онорбутта биһилибэт уһу?* - “Говорят, сын эха Николай звонко кричит, да кричит, но не заметно, чтоб он что-нибудь сделал” [5].

Крик Стерха (белого журавля). *Кытай кыһа кылбарытан, кырыымпалыы кын-кыначчы ыллыыр уһу.* - “Китайская девушка - красавица подобно скрипке протяжно и звонко поёт, говорят”. Якуты верили, что место, где садилась и пела эта птица, необычное, а потому там нельзя было останавливаться, строить дом, поселяться [6]. Магические свойства стерха использовали при трудных родах, так, брали и скоблили клюв птицы, потом разводили в воде и давали роженице пить, после чего женщина должна была уже разродиться [7]. На шаманском плаще прикреплялось металлическое изображение стерха, иногда двухглавого.

Шебет Кулика. *Хоһоон кыһа хомойдобуна сааһын тухары уе5эр уһу.* - “Говорят дочка песнопения, обидевшись, всю жизнь ругается”. Значимо и загадывание самого эха через образ кулика: *Добун хара тыа чокчоното оло5ор таба олорон эпизэ* - “Кулик темно-дремучего леса, когда говорит- верещит, на месте не сидит” - (эхо). Примечательно, что тень человека загадывается через образ кулика: *Тамык ус чэкчёнётун туох да кыйан тунпат* - “Говорят, ничто не в состоянии поймать трех куликов Тамыка” (человек? и его три тени) [8]. Скорей всего речь здесь идет о шамане, т.к., по верованиям якутов, только шаман имел три тени, помимо этого, в загадке упоминается имя Тамык. Согласно мифологии, такое имя носила дочь злых духов, насылающая на людей сумасшествие [9]. С куликом у якутов был связан особый миф, относящийся к речевой характеристике самой птицы. Так, кулик кричит: *Ебюс-чечёёк, тойуу-тёбют!* Объяснение этой закличке можно обнаружить в мифе о кулике. Когда-то в старину, одна семилетняя девочка забеременела, живот ее все становился заметнее и заметнее. В то время, верили, что если девочка, в таком раннем возрасте окажется беременной, то следует окунуться в прорубь, тогда “плод улетит”. Девочка пошла к проруби, окунулась и, когда вынырнула, живот ее пропал. Так плод, говорят, став черным куликом, и улетел. Поэтому кулик приговаривает: *“Ебюс-чечёёк, тойуу-тёбют”* (в закличке звучит слово, обозначающее мужской детородный орган). Кулик, превратившись в девочку, улетел, и теперь плачет, что она лишилась интимной связи с мужчиной. Вот почему кулика не убивают, считая это страшным грехом [10]. Беременным женщинам запрещалось есть мясо кулика - родится ребенок с такой же, как у этой птицы, ненормальной, дефектной речью [11].

Важно отметить, что в шаманской мифологии, по одной версии, воздушная душа будущего шамана воспитывалась в одном из отверстий громадной лиственницы (с девятью отверстиями) в виде птенца кулика от года до девяти лет, смотря по своему предназначению [12]. Голову кулика с вдетыми на клюв ножками, подвешивали на нитке к потолку дома и использовали в качестве оберега от злых духов [13]. Изображение кулика использовалось в шаманской

ритуальной практике. *Чёкчёнгё* - кулик, плоская пластинка в виде профиля этой птицы, ее пришивали на левом боку или плече. Деревянная модель кулика ставилась на шаманской могиле. Это птица уносила душу-кут своего хозяина во время камлания в верхний мир, возможно, эта птица была принадлежностью погребального инвентаря шамана, призванного духами верхнего мира [14].

Еще одно название кулика на якутском языке *былдырыыт*, образованного от глагола *былдаа* - "отнимать", "лишать чего-нибудь"; т.е. в этом названии кулика акцентируется "неполная, несчастливая судьба" птицы.

Якутам был известен миф, по которому господь бог, устраивая мир, дал кулику - самке четырех птенцов, а кукушке восемь. Кулик-самка попросила у бога еще четырех птенцов, но бог отказал. "Чем мне иметь только четырех птенцов, лучше мне провалиться с неба" - сказала она и упала на землю с куличьим криком. И до сих пор, летая, они вскрикивают таким образом" [15].

Кукша. Если кукша "плачет" (т.е. жалобно поет) - к худу. "Никто не находит яиц кукши, но если кому случится найти, то это к смерти или к разорению" [16]. По некоторым данным, если женщина долго не рожала, то летом на восходе солнца вешали жертвенную ленту *Айымыст* - божеству деторождения, такой ритуальный предмет состоял из следующих атрибутов: заячьей шкуры, хвоста и крыльев кукши, а также хвоста и крыльев какой-то пестрой птицы, которую якуты называют *сарк кыыл* (а если этой птицы нет, то другого пестрого птичьего пуха). Птица *сарп* (*сар*), по Э.К.Пекарскому: 1. хищная птица из семейства соколиных; 2. птица из семейства совиных; 3. кукша [17].

Кукушка. По верованиям вилюйских якутов, воздух-душа будущего шамана воспитывалась на шаманском дереве в виде птенца кукушки. При шаманской инициации (расчленение тела), неофита возносили на небо и там, усадив на верхушку высохшего дерева, заставляли куковать - "ку-ку!" Затем, дав ему кончик укрепленной веревки, свитой из жил, заставляли нырнуть в "воду бедствий и смерти" [18]. Кукушка считалась шаманской птицей, нельзя было повторять за кукушкой, а то проклянет. Якуты верили, что если кукушка перелетит кому-нибудь дорогу - к худу или к смерти родственника. Если кукушка кукует около жилья, то это дурная примета.

Нельзя было подражать крику кукушки, гагары и ворона, т.к. им подражает шаман, и в их образе летают злые духи [19]. Складную якутскую речь сравнивали с "говорением" кукушки: *Мас ка5атин курдук ба5аны этэр* - "Ну, и шельмец, как кукушка на дереве (отчеканивает)" [20].

В ритуальной практике во время проводов духа и жертвенной скотины на небо, устанавливали три шеста, на один из которых прикрепляли деревянное изображение кукушки [21]. Вырезали из железа плоское изображение кукушки и пришивали на шаманском нагруднике, на спине и под рукавом.

Как можно заметить, все эти "отмеченные" в шаманской мифологии птицы несли свой вербальный текст, следовательно, шаман или другие сакральные специалисты должны были понимать "язык" птиц и переводить людям их словесные сообщения. Существовал ряд запретов, связанных с птицами,

так нельзя было убивать птенцов, а то дети будут хворыми; нельзя было считать пролетающих птиц - проклянут; нельзя было трогать гнезда хищной птицы - проклянут; нельзя было топтать перья хищной птицы - можно было заболеть [22].

В якутской мифологии часто птицы становились “знаками” небесных творящих божеств. Иллюстрацией к сказанному могут служить мифологические песни о божествах *айы*. Так, в мифологической песне, посвященной *Айымыт* (женскому божеству чадородия и деторождения), дается красочное описание дороги, по которой приходит божество на землю: “Подобно тетереву, влетевшему из крупного леса, растущего на высоком месте, мелькая, показалась дорога! Если по ту сторону разглядеть далес, развеиваясь, подобно пролетающему черному тетереву, открылась дорога! Если по ту сторону, подобно пролетающей птице-куропатке, раскрылась лебяжья - белая дорога! Если по ту сторону пропуская постараться настигнуть, подобно пролетающей птице - рябчику, раскрылась дорога! [23].

Птицы в традиционной культуре выступают в роли демиургов, медиаторов между мирами, покровителями людей, носителями особого словесного текста, каждый имеющий свою “звуковую” ритуальную коммуникацию.

Таким образом, мифология природных звуков, собственно звуковой код культуры дает богатый материал для символического прочтения любых этнографических явлений, относящихся к ритуальной речи и, следовательно, освоение этой темы даст возможность углубить теоретические разработки и в области музыкальной этнографии.

Примечания:

1. Мир звучащий и молчащий. Москва 1999.
2. Гура А.В. Символика животных в славянской традиции. М., 1997. С. 82.
3. Ксенофонов Г.В. Элляйада... С. 103., С. 167.
4. А. Миддендорф и его якутские тексты. СПб., 1908. С. 11.
5. Эргис Г.У. Якутские загадки. Архив ЯНЦ. Ф.4. Оп. 3. Ед. хр. 97.
6. Попов И.А. Этнографические материалы по якутам. Архив ЯНЦ. Ф. 5. Оп. 3. Д. 523, Тет. 10, № 76.
7. Слепцов П.А. Традиционная семья и обрядность у якутов (XIX - начало XX в.). Якутск, 1989. С. 91.
8. Эргис Г.У. Якутские загадки... Л., 54;
9. Пекарский Э.К. Указ. соч. Т. 3. Стб. 2547.
10. Миф о кулике. Архив ЯНЦ. Ф.5. Оп. 3. Д. 19. Л. 15 - Об. 16.
11. Саввин А.А. Пища якутов... Л. 500.
12. Попов А.А. Получение шаманского дара у вилюйских якутов. Труды ИЭ. Л., 1949. С. 44.
13. Он же. Материалы по истории религии Вилюйского округа. СМАЭ. Л., 1949. Т. 9. С. 264.
14. Алексеев Н.А. Указ. соч. С. 147.

15. Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. Л., 1969. С. 372.
16. Там же. С. 191.
17. Пекарский Э.К. Указ. соч. Т. 2. Стб. 2101.
18. Ксенофонов Г.В. Шаманизм. Избранные труды. Якутск., 1992. С. 58.
19. Попов А.А. Материалы по истории. С. 293.
20. Кулаковский А.Е. Научные труды. Якутск., 1979. С. 77.
21. Пекарский Э.К. Указ. соч. Т.1. Стб. 1004.
22. Попов А.А. Материалы по истории. С. 291-292.
23. Песня Айыгысыт. Архив ЯНЦ. Ф.5. Оп. 3. Д. 858. Л. 40.

Marilyn Walker
(Mount Allison University, Canada)

THE SPIRITUAL FUNCTION OF LANGUAGE

The language shamans use in ritual, including the language of songs and chants, has been studied by western science primarily as text, in which sound has been spatialized into writing. And language has been viewed primarily as a function of physical evolutionary changes in the evolution of human consciousness. Emerging paradigms suggest that we look at shamanic language as communication on the physical, symbolic and subtle planes for new perspectives on the origin of language and its role in shamanic ritual.

Drawing on cymatics, metaphysics and new work in imagining rather than theorizing language, this paper addresses the spiritual function of language in shamanic ritual, a topic that has received little attention in the ethnographic and historic literature.

Г.И. Варламова-Кэптукэ
(Институт проблем малочисленных
народов Севера, Якутск)

ШАМАНСКИЙ КОСТЮМ РОДА КЭПТУКЭ

Основные сведения, полученные нами по шаманскому костюму рода Кэптукэ, исходят от трех информаторов: Лазарева Ивана Андреевича, Григорьева Константина Васильевича (оба из рода Кэптукэ) и Боярковской Федосьи Герасимовны (род Хэбдимну), состоящей в родстве с представителями этого рода, жившей с ними всю сознательную жизнь, а также и от других.

Сообщим основные сведения о шаманах и шаманских костюмах рода Кэптукэ. Слово "шаманить" в роде Кэптукэ обозначали многими словами: *ни-мна-ми, яя-ми, дяритми*. Шаманское пение - словом "дяричин" (сравните мон-

гольское заіган (письменно-монгольское) - шаман¹. В тунгусо-маньчжурских языках слова с этим корнем тоже имеют значение - "шаманское пение". В маньчжурском *зари* - петь гимны, молитвы, воспевать.

Маленького шамана, не знающего дорог к солнцу, луне, называли малунки, от малу - почетное и священное место в жилище. Камлая, шаман отмечал на специально поставленной в палатке лиственнице-*тагу* свои передышки, которые делал, когда достигал какой-то земли, места. Отметки делались угольком, большие шаманы достигали 25-й земли. Перед камланием убивались либо кукушка, либо гусь. Окуривались во время камлания папоротником, который называется *кавае*, и имеет очень приятный запах. Перед камланием (в зависимости от его цели) изготавливались фигурки из дерева, ставились очищенные лиственницы с изображением глаз, носа, рта. Они назывались *дэрэкэ* - личики, личины, от *дэрэ* - лицо.

Удаган, т.е. шаманок, по сведениям представителей этого рода и самих шаманов, было мало. Женщины могли становиться ими, проходить последний акт посвящения лишь после от них детородной функции, в основном, к 50 годам и после. Женщина могла стать настоящей шаманкой лишь тогда, когда она уже была просто человек, как бы и не мужчина, и не женщина. Она в этом возрасте олицетворяла единоначалие: женщина по своей физической сути, но женщина уже неполноценная, т.к. не может производить потомства. И чаще всего такие шаманки камлали по типу своих отцов, то есть по мужской линии, используя мужские запевы, этим они олицетворяли мужчину. Сохранившийся запрет становиться настоящей шаманкой в детородном возрасте в роду Кэптукэ отражен в эвенкийском фольклоре. В сборнике фольклора 1968 г. опубликован *улгур* - предание об *удаган* Деерок, шаманившей в период беременности². На просьбу пошаманить по поводу болезни одного ребенка Деерок вначале отвечает отказом, но, пожалев его мать, принимается за камлание. Для этого она перекладывает-передает свой плод мужу. В п. Эконда Красноярского края мной записано предание о Явиле, глупце от рождения из-за того, что его мать-шаманка камлала, будучи беременной (но она об этом не знала). Явиль, как говорится в предании, "всю землю портил", "убивал людей, путая их со зверями". Таким образом, женщине было опасно камлать во время беременности, и у некоторых родов возник запрет становиться шаманками в детородном возрасте, что было и у рода Кэптукэ.

Шаманы Кэптукэ могли камлать и без головного убора, головной убор заменял платок. У некоторых он был величиной с обыкновенный женский платок, у других чуть больше мужского носового платка. У И.А. Лазарева был небольшой платок женского типа из хлопчатобумажной ткани. Позднее он использовал обыкновенный носовой платок большого размера. Платок, заменявший головной убор, играл роль не только головного убора во время камлания, но имел и другие назначения. К примеру, им во время камлания утирали пот со лба шамана. И.А. Лазарев не закрывал лицо и глаза во время камлания платком или чем-то другим. То есть шаманы этого рода не закрывали

глаза каким-либо предметом, а лишь прикрывали глаза. Некоторые шаманы имели головной убор, но он не должен был быть цельным, как шапка.

Почитали близнецов, т.к. одним из шаманских атрибутов являлись шкурки медвежат, но эти шкурки должны были быть от одного помета, то есть как бы медвежата-близнецы. И.А. Лазарев в 1961 г. вместе с женой подняли и добыли медведицу с тремя медвежатами, две шкурки которых потом были дополнением к его атрибутам. Третья после камлания была оставлена на высоком хребте.

Подвески делались по две: два медведя, два волка и т.д. Но смысл, вкладываемый в это, не был чистым культом близнецов, скорее, он отражал два начала - мужское и женское. В эвенкийском языке это передается словом *гохинан* - единая пара. Все изготовлялось по паре - медведь-самец и медведица и т.д. Как говорил И.А. Лазарев, "без пары нет жизни", именно в неразрывной связи мужского и женского начал представлялась жизнь. Эта мысль хорошо выражена в эвенкийской поговорке: "Всему живому корень и начало в понятии *гохинан* кроется". Понятие *гохинан* - это философский термин эвенков, его трудно объяснить простыми словами. Это единое начало и суть, объединяющие мужчину и женщину, это единый корень, от которого идут и жизнь и смерть. Близнецов нередко называют этим словом, т.к. в них это единство выражено в реальной жизни: у них одна судьба, одна "нить жизни", они от одной туловины, они как повторение один другого, но они каждый сам по себе - отдельная личность.

Культировалось число девять. В своем круту, а также при камланиях шаманы вообще не называли простых чисел, а все выражали через умножение на девять. Говорили, например: "Изготовьте мне 18 ровдужных бахроминок на головной убор". Число восемнадцать произносили как "дважды девять". Если же нужно было назвать число, которое нельзя было получить умножением и складыванием девяток, то приплюсовывали числа три, семь. Например: "Камлая на своем пути я сделал 25 остановок" - поет шаман. Число 25 он произносит так: "Дважды девять и семь остановок", т.е. $9 \times 2 + 7 = 25$.

Ровдужная бахрома и украшения *мунчука* (из ровдуги и меха в виде кисточек) имели строгий счет. Как сказал Лазарев Иван Андреевич, "все это по строгому счету делается". А число было единым - для бахромы на штанинах, которая называлась *кэптакактэ* (она была более широкой), для бахромы на каждом рукаве *чурэктэ*, для полосы бахромы на подоле: девять на два, то есть восемнадцать штук. Строгое регламентирование количества было связано с тем, что ровдужные полосы олицетворяли "нити жизни" шамана - и его собственные, и его родни, то есть его подопечных. Связывать бахрому на шаманском костюме рода Кэптукэ с крыльями и перьями птиц нельзя.

Костюм в мужской одежде назывался *самахик*, красилась лишь спина, чаще всего до половины. Ровдугу красили отваром из ольхи, а полосы наносили красной и черной охрой. Лось, шкура которого шла на изготовление одежды, должен был быть двух лет, с двумя отростками на рогах. Бралась только левая половина шкуры. Костюм шьется обязательно без воротника, с обыч-

новенной вырезанной горловиной, чтоб проходила голова. Шаманский костюм рода Кэптукэ символизировал небесного лося, на это показывают названия частей костюма: например, нашиваемая на ступню железная пластинка называлась *урун* - копыто, а изображение лося вообще не пришивалось на костюм, т.к. весь костюм в целом был как бы образом небесного лося. Лосиные рога изготавливались либо из железа, либо использовались настоящие. И надевались они только в том случае, когда проходило состязание между шаманами. В этом случае оба шамана выступали в ипостасях лосей, а скорее всего, лосих, т.к. выпуклости - шишки на ободке бубна - назывались *укур* - сопочки. А если шаман камлал на судьбу человека и на излечение его, то никогда рога не надевались.

Бубен изготавливался только из лиственницы, причем вся лиственница не срубалась, а бралась лишь ее половина (вторая же половина продолжала расти). Нельзя было делать обечайку бубна из ели и сосны. И.А. Лазарев рассказывал о том, как одному молодому шаману, то ли по злему умыслу, то ли по незнанию, изготовили обечайку бубна из ели. При первом же камлании он умер. Объяснял информатор это тем, что нельзя было делать обечайку из ели, т.к. ель - творение не *Сэвэки*, а его брата *Харги*, создавшего Нижний мир *Хэргу Буга*. Звук у такого бубна идет якобы не туда и очень уж силен для молодого шамана, не всякий выдержит.

Самым сильным считался шаман, имеющий 11 сосков-выпуклостей на бубне. Были и такие шаманы, которые камлали без бубна. Сам И.А. Лазарев шаманил без бубна.

Бубнов было несколько, колотушек-*гехик* почти у всех было по 2 или 4, т.к. каждая из них имела свое назначение. Внешне они отличались тем, что на конце ручки были разные изображения из рога оленя: клюв орла, коршуна, иногда на конце ручки изображалась человеческая голова (лицо). Бубен называли словом *дунур* и *унтувун*, но во время камланий никогда не произносили этого слова, а называли по-другому, используя слова-заменители. И.А. Лазарев называл его *дяпкун дяланман*, дословно: восьмисуставный, восьмиколенный. Можно перевести и как "восьмиродовой, восьмипоколенный", т.к. слово "дялан" осмысливается еще и как род.

Имели *наму* - коврики для хранения душ оленей. Атрибуты не переходили по наследству, но какие-то части, например, платок, могли быть унаследованы.

Соперничество кандидатов у Кэптукэ

Если от одного рода падал жребий на двух и более человек, то стать шаманом мог только кто-то один из них. Из этой ситуации было два выхода: 1) действующий шаман "перекрывал дорогу" всем, кроме одного; 2) нужно было одержать победу по личным качествам.

По рассказам родственников, мой отец И.А. Лазарев и его старшая сестра по матери (отцы были разные) М.П. Захарова в одно и то же время приобре-

ли признаки избранничества. Период проявления избранничества совпадал, возрастная разница была в 3-4 года. И, как выяснилось, оба они были избранниками от одного рода - Кэптукэ. Соперничества между ними не было бы, если бы избранничество шло по разным родовым линиям, т.к. и отцы у них были разные. Для обоих начался трудный период соперничества. Об этом периоде в их жизни я много слышала от матери. Сестра отца, моя тетя, помимо своего желания, приносила всякий раз неудачи и беду моему отцу и нашей семье, поэтому кочевать с ней вместе было невозможно. Выйдя замуж, тетя стала жить отдельно. В период становления мой отец убил лося необыкновенно красной окраски, с удивительными рогами: один рог был как человеческая рука с пятью пальцами. Рог был высушен, хранился до поры до времени в специальной суме. Из этого рога нужно было изготовить *гехик* - шаманскую колотушку, ее обретали раньше бубна. В один из летних дней, когда отца в палатке не было, он ушел проветрить вещи, окурить дымом багульника рога, хранящиеся в семейной женской сумке. Окуривание проводят ежемесячно, а по необходимости и чаще. И в это время вдруг с прииска в гости зашла тетя. И пока она гостила, ее пес, пришедший с ней, каким-то образом достал подвешенный для проветривания рог и начал грызть его. Мать успела отобрать рог, но он его испортил. Это событие мать объясняла так: "Если и не хотела Мария, но именно она нанесла вред, приведя с собой собаку". Иногда мать даже говорила, что, вероятно, тетя сама уронила рог, когда мать не видела, добавляя при этом: "Чтоб перекрыть шаманскую дорогу вашего отца". Испортив рог, сестра лишила отца иметь шаманский *гехик* традиционной формы. Отцу все же изготовили из рога предмет, заменяющий *гехик*, он гадал им, лечил нас, узнавал судьбу. Впоследствии тетя имела способности предвидеть судьбу, в основном, через сны, выполняла многие обряды, но не камлала. В их соперничестве все-таки победил отец. В жизни, когда они были рядом долго, они не уживались. А в отсутствии друг друга скучали, все время вспоминали и гордились друг другом. Меня всегда в детстве удивляли их отношения. А мать старалась лишний раз не контактировать с тетей, что тоже было как-то необычно.

Шаманские сны

Каждому получению и изготовлению вещи из шаманских атрибутов предшествовал сон избранника. Во сне он видел где, кто и когда должен убить лося, шкура которого пойдет на бубен, где находится листовница для обечайки бубна и т.д. Эти сны представители рода Кэптукэ делили на две категории: 1) сон приходил сам, без вызывания его ритуальными действиями; 2) сон вызывался, проводились какие-либо действия, чтоб такой вещий сон увидеть. Первый тип снов называли "приходящий сам" - *мэртын толкичивкил*, дословно: сами снятся. Подразумевалось, что эти сны посылаются либо духами-помощниками, либо покровительницей. Второй тип сна вызывался целенаправленно, такой сон называли "испрошенным сном" - *гэлэвчэ толкин*. Для то-

го, чтоб увидеть второй тип сна, кандидат в шаманы или шаман убивал кукушку. Простым людям убивать кукушку запрещено, это грех, это табу *оде*. Вот что сообщила нам Ф.Г. Боярковская: “Шаман убивает кукушку, чтоб сон увидеть. У кукушки этот свой сон просит. Убивает кукушку, на шомполе от ружья шашлычит. Ест. Три ночи ночует под тем деревом, где убил. Зараз не съедает, в течение трех дней ест. Кости ее закапывает под деревом. Три ночи ночует - сон будет. Кукушка - помощница-дух шамана”. То же самое, лишь с небольшими отличиями, сообщали и другие информаторы. И.А. Лазарев при необходимых ситуациях прибегал к ритуальному сну.

Нами записаны основные обряды, проводимые при изготовлении атрибутов шамана. Это относится и к взятию лиственницы, идущей на обечайку бубна шаманскую колотушку - *гехик*.

Обретение обечайки бубна

В природе очень редко можно встретить молодые лиственницы, скрученные спиралью или изогнутые в дугу, их древесина крепка и пружиниста. Такая необыкновенная по свойствам лиственница и нужна кандидату в шаманы. По мировоззрению эвенков, она вырастает специально для шамана. Место, где она растет, кандидат видит во сне. Нахождение ее и взятие части для бубна проводится при совершении обрядовых действий. Тех, кто должен сделать это, тоже указывает сон. Лиственница обязательно должна быть изогнутой на восток, должна иметь направление роста к восходу солнца. Заметим, что эта подробность опять-таки связывает шамана с его покровительницей, т.к. *Аин-Маин* или *Аихит-мать* - это женщина-солнце. Лиственница, предназначенная для обечайки бубна и колотушек-*гехик*, имеет свой специальный термин - *хакра*. Обряд взятия такой лиственницы называется *хакралами*, что дословно переводится как “хождение за лиственницей *хакра*” или “взятие лиственницы *хакра*”. Н.А. Алексеев отмечает, что якуты, алтайцы-кижи, телеуты, качинцы и сагайцы брали для обечайки и рукоятки части растущего дерева, а кумандинцы и шорцы срубали его³. Можно сказать, что традиции дальневосточных эвенков стоят наряду с древнетюркскими.

Сведения об удаганках, полученные от представителей рода Кэптукэ и Пуягиров (Буягиров)

У эвенков обязательно предполагается небесный покровитель, образ которого отождествляется с одной из планет или звезд. Так, например, *удаган* имели своей покровительницей звезду *Чолбон*. По сведениям Григория Михайловича Леханова (род Буягир, п. Иенгра), эвенки имели о *Чолбон* такие представления: “*Чолбон* - женщина. *Удаган* она. Она поет от *Харги* (хозяина и творца Нижнего мира). На одежде ее есть всякие изображения, но все имеет счет от девяток”.

По сообщению Константина Васильевича Григорьева (род Кэптукэ), “у *удаган самахика* (*самахик* - костюм шамана, сшитый из лося) не бывает.

Бывает шапка, колотушка *гехик*. Бывает платье наподобие халата, матерчатое, унты, колокольчик. Но никаких подвесок из железа не бывает". Матрена Петровна Кульбертинова камлает в обыкновенном матерчатом халате, что подтверждает вышесказанное. Не имея железных подвесок на одежде, *удаган* могут пользоваться железными предметами как шаманскими орудиями при лечении. В п. Чапо-Олого Читинской области нами записан рассказ от Веры Романовны Кузьминой (род Нагаин) о том, как одна из местных *удаган* возвращала на место души заболевших.

Архаичные явления культуры уходят в прошлое и без изучения традиционных представлений, будь то просто народные представления или шаманские, невозможно воссоздание исторической картины развития и сложения этноса. Шаманские обряды и сведения об атрибутах шамана, их картина мировоззрения - ценнейший источник для изучения материальной и духовной культуры эвенков. Приведенный в работе материал - итог собирательской работы автора, начатой с 1980 года, и записей более ранних лет. В работе приведены не все материалы, имеющиеся у автора. Легенды о шаманах и шаманских чудесах - ценнейший историко-этнографический источник, они дают возможность для реконструкции традиционного мировоззрения и мифологии эвенков.

1 Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков. Л., 1975. Т. 1. С. 252.

2 Василевич Г.М. Исторический фольклор эвенков. Л., 1966. С. 149-150.

3 Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984. С. 140.

Н.Д. Дуван
(Ульчский фольклорный
ансамбль "Нани", Хабаровск)

ЛИЧНОСТЬ УЛЬЧСКОГО ШАМАНА И ЕГО КАМЛЕНИЕ

Ульчи - официальное название одного из малочисленных народов тунгусо-маньчжурской группы, проживающей в своем большинстве в Ульчском районе Хабаровского края. Район расположен в низовьях Амура и занимает огромную территорию - 39128 км.

Ульчи себя называют "*нани*": "*на*" - земля, "*ни*" - люди, люди земли. По переписи, проведенной в 1989 году, ульчей насчитывается 3200 человек.

Наиболее яркое представление о старом быте, прежней материальной и духовной культуре, патриархальном укладе и религиозных верованиях отражаются в традиционном фольклоре, произведениях устного народного творчества *нани*, передававшихся из поколения в поколение. Знатоками и исполнителями своеобразных ульчских сказок, преданий, легенд, песен, шаманских песнопений являются ныне лишь представители старшего поколения. Наро-

дная ульчская мудрость гласит: “Человек на земле просто временный гость, а вся окружающая среда (земля, реки, горы, камни, травы) вечна и потому ты, человек, должен жить в гармонии с природой и, прежде всего, с самим собой”. У ульчей существуют духи природы, которые все видят, слышат и могут наказать за плохие поступки и помыслы.

Издrevле каждая ульчская семья имела свой бубен, с помощью которого могли лечить себя сами и семью. Позднее появились шаманы, признанные народом. Шаман - это личность, обладающая чрезвычайно сильными парапсихологическими возможностями с завидно стойкой психикой и долголетием. На шамана возложена миссия спасения от природных и иных бедствий, он предсказывает погоду, благословляет удачную дорогу, изгоняет злых духов, лечит людей, гадает (*пангачи*). С раннего детства проявляются признаки избранничества: необычные сны, космические видения, отрешенность от жизни. Если на человека снизошел шаманский дар, при этом если он не хочет заниматься шаманством, то скоро он становится жертвой своей великой энергии. Будущий шаман, подвергаясь атаке духов, не может избежать начала шаманской практики. Обычно начальное, невольное общение с духами приводит к тому, что избранник погружается в психический “ад”, вызывающий в нем не только душевные, но и физические страдания. “Знающими людьми” (*Сата*) были Дуван М.С. (1903-1997), Анга С.Я. (Тика) (1915-1998), которых автор изучала в течение 15 лет. Анга С.Я. с малых лет видела необыкновенные сны о том, что ее старшие по роду шаманы заставляли ее стать шаманом. Она долго отказывалась, мучилась, болела. На протяжении всей своей жизни она видела один и тот же сон, как она совокупляется с тигром - хозяином тайги и через некоторое время у нее рождается дети - три тигренок. Эти тигрята стали ее духами-помощниками (*дусэ*), которые прилетают при первом же ее зове.

Шаман всегда действует в состоянии транса, но при этом всегда остается в полном сознании. Духи появляются во сне, наяву или во время камлания, из года в год у шамана появляются новые духи. Чем больше духов (*сэвэнов*) - тем сильнее шаман. И потому надо всегда помнить о них, задабривать, кормить, чтобы они не превратились в злых духов, не навлекли порчу, болезнь или не улетели к другим шаманам.

Самым первым инструментом шамана был варган - *мужэнэ* (из железа) или *холдекто кункай* (из сухого бамбука). Употребляя инструмент, человек верил и знал, что звучание инструмента производит определенное воздействие на духов. О том, что ульчские шаманы пользовались варганом, говорил *кася* - шаман Дуван М.С. Подобные приемы в камлании шамана являются сакральным знаком перевоплощения шаманов в птицу или животное.

Ульчские шаманы делились на две категории: врачей-лечителей и *касаты* - шаманов, которые, кроме лечения больных, умели “переправлять” души умерших в загробный мир “*бун*”.

Песнопение шамана является сильным психорегулирующим средством. В них отражены мифологические представления ульчей, география потусто-

ронного мира духов. Многообразие музыкальных средств (звукоподражания, песни и ритмы духов) наблюдается на всех этапах шаманского камлания: созыв духов-помощников, их приход, путешествие с преодолением различных трудностей, водворение души в *буни*, лечение самого себя, возвращение и рассказ о том, что видел.

Шаманы у жилища ставили столбы, от которых начинали и заканчивали свое камлание. Это был символ Мирового дерева, по нему шаман попадал и в загробный мир, и в небо.

Благополучие человека зависит от состояния его души. Душа человека с доброй нравственностью вечна, она продолжает свое существование в следующих поколениях, постоянно возрождаясь и переходя из одного поколения в другое. Нить души обрывается тогда, когда человек злонамеренно нарушает нравственные нормы поведения, закон взаимоотношений с природой. Оборотанная душа человека переходит в плоть злого духа.

Все духи-покровители шамана имеют свое обличье, которые называются *сэвэн* (*бурхан*) и изготавливаются из дерева, серебра, металла, рыбьей кожи, бумаги, материи. Главными духами-помощниками являются *сэвэны*, называемые *маси*, *аями*, *эдэхэ*, *дусэ*, *куту* и др.

О.А. Бельды

(председатель Общественного фонда
"Кола Бельды", Хабаровск)

ПЕСНИ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА, СИБИРИ И ДАЛЬНОГО ВОСТОКА В ИСПОЛНЕНИИ КОЛА БЕЛЬДЫ

На территории Хабаровского края испокон веков¹ (неолит, т.е. более 30 тыс. лет назад) проживали предки современных коренных малочисленных народов Севера (КМНС)²: нанайцы, нивхи, негидальцы, удэгейцы, ульчи, эвенки, эвены, орочи. Они сформировались на основе взаимодействия аборигенных групп с тунгусской, маньчжурской и монгольской этническими группами. Традиционные отрасли хозяйствования - оленеводство, охота, рыбная ловля.

В удивительной по красоте природе Дальневосточного региона, наполненной поразительным богатством жизни, местные обитатели черпали источник своего вдохновения уникальных культур с их великой жизнестойкостью и своеобразием. Богатейшие ресурсы природы использовались коренными народами Севера и Приамурья в создании песен, творчестве искусных мастеров узоров, легенд и пр. Ранние европейские путешественники и современные ученые отмечают сочетание сложности и утонченности в национальной одежде и домашней утвари, социальной организации и мифологии, искусстве и религии коренных жителей края. Возможно, наиболее удивительными с европейской точки зрения были представления местных жителей об особой

духовной связи, которая соединяет людей, животных и их землю узами взаимного уважения, определяющими различные аспекты жизни. Подобные представления, если они в прошлом и существовали в западной культуре, исчезли уже тысячи лет назад, когда люди ранних европейских цивилизаций начали безжалостно подавлять окружающую природу и восприняли идеологию превосходства человека и его контроля над всем, что он встречает на своем пути.

Эта экспансия западной культуры пожинает в настоящее время плачевные результаты³.

На современном Западе за последнее время значительно вырос интерес к национальным культурам народов мира, фольклору, появляются тенденции к сохранению традиций. Музыканты Европы, Америки и Канады, получая заряд энергии от африканских и восточных ритмов, рожают массу альбомов, концертных программ. Экзотические темы вдохновляют многих известных купюрье, участвуют в показах моделей в сопровождении новых, экзотических мелодий.

Кола Бельды, уже, будучи победителем Всероссийских, Всесоюзных и международных конкурсов артистов эстрады, имея звание заслуженного артиста, не стал почитать на лаврах.

Он принимал участие в сборе и обработке песен коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, тонко и тактично обращаясь с музыкальным материалом, стремясь отразить особый колорит мелодического лада, украсив своим прекрасным голосом оригинальные песни, сохранив их первоначальную свежесть и уникальность. В этом ему помогли московские музыканты Е. Бабкин, А. Лавров, Ю. Арсенов, хабаровский композитор В. Бондаренко.

Кола интуитивно определил, что музыкальный материал, собранный им во время поездок по Северу в виде национальных ритмов, легенд, обрядов и песен, наполненных мощным зарядом магнетизма, может засиять ярче полярного сияния и бриллиантов. Некоторые из песен, напевов и мелодий коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока артист исполнил на Всесоюзной студии грамзаписи "Мелодия". Национальные мелодии в исполнении Кола Бельды - это такая мощь, такое мелодическое богатство, которое, по оценкам специалистов обладает к тому же таким уникальным мелодическим ладом, как никакой другой фольклор в мире. Поражает слушателей и оригинальная аранжировка в диапазоне от рока до джаза. Московский композитор Г. Гаранян увидел в северных мелодиях элементы свинга, а музыкант А. Лавров нашел основу рока. В конце 70-х годов Кола Бельды с группой единомышленников стал ведущим исполнителем этнического направления и норд-рока, явившись родоначальником этого направления в музыке.

Концертная программа певца, в которую были включены и песни коренных народов Севера, имела грандиозный успех в СССР и за рубежом. Благодаря виртуозному исполнению песни аборигенов Севера стали самостоятельным произведением эстрады, под их мелодичные ритмы многие фольклорные коллективы исполняют танцевальные выступления.

То, что Кола успел обработать и исполнить, в том числе и без музыкально-

го сопровождения, интересно и неожиданно не только для критиков, этнографов и культурологов. Неожиданно для тех, кто ожидал услышать в его исполнении такие хиты, как “Чукча в чуме”, “Увезу тебя я в тундру”, “Нарьян-Мар”, “А олени лучше”, “Красный конь”, “Приглашение к чаю”, “Анастасия” и другие популярные песни.

Великолепный голос певца, оригинальная манера исполнения, самобытность вызвали искренний интерес публики к музыке коренных жителей Севера. Ярким примером этому явился успех у французов на ежегодном празднике газеты “Юманитэ” в Париже, куда привозят культурные программы из многих стран мира.

Эпитетом “Золотой голос Севера” наградил Кола Бельды мэр города Мезен во время гастролей певца во Франции за его талантливое исполнение популярных и национальных песен, ставших настоящими произведениями эстрады. Это звание послужило названием серии музыкальных альбомов с мелодиями коренных народов Севера. Первый диск, открывающий серию “Золотой голос Севера” – это “Белый остров” в исполнении Кола Бельды, заслуженного артиста Российской Федерации, заслуженного артиста Якутской республики, в сопровождении инструментального ансамбля под управлением А. Лаврова. В него вошли 18 песен 12 коренных народов Севера: хантов, якутов, ительменов, нанайцев, манси, долган, чукчей, юкагиров, ульчей, эвенков, саамов, эскимосов.

Актуальность темы творчества в интеркультурном пространстве современности определяется всё возрастающей ролью культуры в решении назревших социальных и экономических проблем России, в том числе, и в решении проблем межнациональных и этнических противоречий, формировании новых подходов к определению перспектив духовного развития многочисленных народов России, к пониманию форм и принципов осуществления внутрикультурных и межкультурных отношений, организации жизни современного общества с учетом его многонационального и поликультурного характера.

Сегодня возникла ситуация, при которой ощущается недостаток информации и ее научного осмысления с позиций культурологии, истории и этнологии об устройстве и функционировании культуры в культурном пространстве региона, территории коренной материнской культуры. Культурологическое осмысление проблемы имеет как практическое, так и большое теоретическое значение. Понимание целостности культуры⁵ и пространства бытия этнических культур нашло отражение во многих научных работах отечественных исследователей⁶.

Обращение в процессе изучения этнологии к такому феномену, как песенное творчество, объясняется тем, что как явление социальное, культурное и этническое, оно сохранилось у автохтонных этносов на уровне народной формы культуры. На протяжении многих столетий в песенном творчестве существует скрытый механизм важнейшей детерминанты духовного существования и совершенствования личности, ее потребностей, безграничных возможностей, интересов и идеалов⁷. В Дальневосточном регионе песенное

творчество выступает как субкультура этнических групп. И одновременно выступает как часть единого целого, как явление в ряду подобных явлений в народной форме культуры.

На современном этапе задача изучения истории, этнографии и культуры коренных этносов Дальнего Востока представляется архиважной в связи с сокрушительными тенденциями разрушения, ассимиляции и физического исчезновения их на территории России. В последнее время эта тенденция достигла своей критической отметки.

Осознание мировых масштабов грядущей катастрофы побудило Организацию Объединенных Наций объявить в 1993 г. Международный Год коренных народов мира, а в 1994 г. Международное Десятилетие коренных народов мира. В этой связи изучение традиционной и современной обрядовой культуры, истории, шаманизма, ритуалов, музыки, эпоса коренных народов Дальнего Востока России приобретает не только научное, но и, главное, высокое гуманистическое звучание. Ибо исследование песенного творчества коренных народов Севера и Дальнего Востока как составной части общечеловеческой культуры связано с этико-нравственными магистральными проблемами современности - сохранением этнического разнообразия мира, возрождением и дальнейшим развитием самобытных и неповторимых культур.

Таким образом, решается актуальная проблема сохранения национальных традиций, духовности общества, преемственности поколений, возрождения культуры коренных малочисленных народов Севера, реализация творческого потенциала коренных народов Севера. Открывая новому поколению сокровища национальной культуры, Кола Бельды воспитывал своим песенным творчеством уважение к вековым традициям этносов, издревле населявших Дальний Восток России. В канун нового тысячелетия проблема сохранения и возрождения традиционной культуры коренных народов мира является особенно актуальной. Нам следует учитывать, что с течением времени происходит утрата драгоценных частиц знаний и опыта исторического прошлого, которые, к сожалению, не всегда удастся восстановить в полной мере.

¹ В Российской Федерации по данным переписи населения 1989 г. проживают более 150 народов. Около 100 российских народов являются коренными. Они до сих пор более или менее компактно проживают на своих исконных территориях, присоединенных к России в разные эпохи её исторического развития. В их числе коренные малочисленные народы Севера (КМНС): 30 народов, проживающих в 27 субъектах российского Севера (включая Сибирь и Дальний Восток).

² По данным Всесоюзной переписи населения 1989 г. в 15 районах Хабаровского края проживало 23,5 тыс. чел. КМНС, что составляет 1,3 % населения края. По данным Комитета по труду администрации Хабаровского края в 1997 г. на территории края проживало более 30 национальностей из числа КМНС.

³ Политика ускоренного промышленного освоения Севера и интенсивного включения коренных народов в единую общехозяйственную систему страны

без учета исторических, культурных и психоэмоциональных особенностей их развития отрицательно повлияла на здоровье, течение демографических процессов и воспроизводство коренного населения, привела к утрате многих элементов традиционной материальной и духовной культуры. В настоящее время положение этих народов ещё более усугубляется объективной неприспособленностью их образа жизни и круга человеческих ценностей к формирующемуся рынку в его практически нерегулируемой форме.

⁴Котлобай Л.А. Шаманство как социокультурный феномен народной культуры. Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 1995, с.1.

⁵В истории философской мысли представление о целостности культуры разработал Д. Вико. - См.: Вико Д. Основание новой науки об общей природе наций. Л., 1940. Для И. Г. Гердера целостность культуры определялась единством общего места бытия, глубинным родством этнических культур. - См.: Гердер И.Г. Идеи к философской истории человечества. М., 1977.

⁶Апостолова В.Г. Культура как основа духовного обновления общества. Новосибирск, 1993; Арнольдов А.И. Статус культурологии / наука о человеке и культуре// Культурология: новые подходы. Альманах-ежегодник. М., 1995, с.6-83; Артановский С.Н. Некоторые проблемы теории культуры. Л., 1977; Межуев В.М. Культура и история. М., 1979; Гумилев Л.Н. От Руси к России: Очерки этнической истории. М., 1994; Давидович В.Е., Жданов Ю.А. Сущность культуры. Ростов- на- Дону, 1983; Скворцов Л.В. Культура самосозидания: человек в поисках истины своего бытия. М., 1989; Лалетин Д.А. Целостность и структурность культуры// Культура как целостное явление. Проблемы и методология изучения. Л., 1983; Этнокультурные процессы: Методы исторического и синхронного изучения. М., 1982.

⁸Котлобай Л.А. Шаманство как социокультурный феномен народной культуры. М., 1995, с.3.

Н.Н. Николаева

(Институт проблем малочисленных народов Севера, Якутск)

САКРАЛЬНОЕ ПЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ ЭВЕНКОВ (ИЗ ПОЛЕВЫХ НАБЛЮДЕНИЙ)

Одна из важных смыслообразующих сторон традиционного пения у коренных народов Севера заключена в сакральном назначении музыкального интонирования. В самобытном фольклоре эвенков сохранились реликтовые образцы. Мотивация пения, его функция, роль и назначение позволяют определить раннефольклорное пение эвенков как особый род культурной деятельности, направленный на установление духовного контакта со сверхъестественными силами. Приведем примеры из собственных полевых наблюдений.

В 1991 году наша экспедиционная группа работала в 13-ом оленеводческом

стаде пос. Иенгры, где проживала тогда 105-летняя действующая шаманка М. П. Кульбертинова. По нашей просьбе она исполнила тогда шаманский обряд, длившийся более двух часов. Стержнем композиции действия явилось пение.

Музыка обряда состояла из трех соразмерных блоков: каждый новый раздел строился на собственном интонационном материале. Напевы эти мелодически яркие. Структура формульная. Ритмика шаманского пения целиком основана на строгом акцентно-метрическом принципе организации. Интонирование чистое, высотно выверенное. Форма исполнения музыкальной части обряда, подобно запевам кругового танца народов Севера, основана на повторе-имитации пения шаманки: фраза за фразой голос главного действующего лица периодически подхватывается участниками. Последовательная имитация пения шаманки хором присутствующих играет важную роль, о чем будет сказано ниже.

В композиции действия используются звукоподражательные приемы. Характерные тембровые краски передают голоса священных птиц. О шаманских птицах Матрена Петровна рассказывает, что ее хранителями и стражами являются дятел (*кирэктэкээн*), кукушка (*кукку*), кулик (*чокчоно*) и лебедь (*гаг*). При священном подъеме в мир духов она следует за полетом огромной, невидимой взору мифической птицы *кыыран*, которая указывает ей путь в *Угу Буга* (Верхний мир). В этот ответственный момент сородичи, подобно кукушке, должны четко и внятно, громко и звонко имитировать пение шаманки. Сложенный музыкальный диалог участников обряда, как объясняет Матрена, способствует ей беспрепятственно преодолеть земное пространство и достичь пределов Верхнего мира.

Приведу один существенный и показательный эпизод, раскрывший магическое значение голосов птиц. По завершении обряда нам было разрешено организовать скромное застолье. Во время трапезы все присутствующие оживленно разговаривали, а Матрена Петровна начала петь. Она пела о себе. Голос ее становился громче и громче, шаманка стала размахивать руками. Возбужденную 105-летнюю Петровну невозможно было унять и успокоить. Тогда сородичи прибегли к надежному и испытанному средству - имитации голосов ее птиц, кулика и кукушки, произнесенных под звуки бубна. Сигнал вещих голосов священных птиц возымел на шаманку мгновенное действие: подхватив собственным пением звуковой сигнал свыше, она взяла в свои руки бубен, в песенной форме произнесла благословение духам, постепенно успокоилась и уснула. Так завершился тогда этот трудный и незабываемый день, приоткрывший нам завесу неведомого, таинственного мира *Угу Буга*.

В кочевом быте эвенков устойчиво сохранился культ поклонения огню. Из уст Матрены нам удалось зафиксировать пение-закливание Духа огня. Контекст этого фольклорного реликта требует подробного описания. За время нашей поездки старейшая эвенкийская шаманка сообщила много нового и интересного. По нашей просьбе Матрена Петровна спела тогда много разных песен, вспомнила сказки, которые рассказывала ей бабушка. Наше длительное пребывание в тесной палатке рядом с шаманкой вконец утомило ее. Од-

нажды утром Матрена проснулась больная. Охая, она тяжело поднялась с постели, связала из красных и белых полосок ткани пучок *саламы** и расположилась перед очагом. Привычным движением она выгребла из печки горящие угли на сковородку, бросила туда кусочек масла и, окуривая *саламу*, спела напев.

В своей заклинательной песенной речи Матрена Петровна обратилась к разгневанному Духу огня с просьбой простить ее за недозволенный проступок: накануне, благословляя нас перед дальней дорогой, она налила в чашу огненную воду и, не выпуская из своих рук, протянула нам. Мы слегка притупили напиток. После этого шаманка устремила свой взор на дно чашки, что-то нашептала и затем снова заглянула в чашку. Обряд предугадывания событий ничего плохого не предвещал и, удовлетворившись этим, тайком от своих сородичей она выпила жидкость, не покормив при этом огонь. За это, как объяснила бабушка Матрена, хозяин огня прогневался, наслал на нее болезнь *таарымта*.

За песенным воззванием шаманки к Духу огня последовал обряд очищения от нечисти. По распоряжению Матрены *саламу* повесили на священное дерево**. Недалеко от палатки развели костер. Из жилища вынесли все нехитрое имущество бабушки. Подкладывая в огонь масло, ветки багульника, окуриванию были подвергнуты все вещи, которые тут же развешивались для проветривания на протянутой между деревьями веревке.

Тем временем в палатке царила непривычная тишина. В опустевшем холодном жилище перед растопленной печкой на *кумаланчике**** лежала беспомощная, обессиленная от недуга Матрена Петровна. Жар разгоравшейся печки обдавал исцеляющим теплом больную. Веселый неутомимый треск неустанно прыгающих острых язычков огня доносил, кажется, до шаманки понятный только ей смысл своего сказа.

Наши полевые наблюдения позволяют констатировать следующее:

1. Фольклорное пение в своих аутентичных формах проявления явилось сакральным языком общения со сверхъестественными силами природы, окружающей среды.

2. Песенное интонирование как особый, эмоциональный язык самовыражения пробуждал экстрасенсорные ощущения человека, которые позволяли ему постигать тайны мира, познавать закономерности природной среды.

На этом трудном пути сакральное пение в культе огня служило регламентом социального поведения человека в русле традиционных представлений и понятий, добытых многотрудным опытом освоения сурового края.

* *Салама* представляет собой нанизанные на шнур 9 белых и столько же красных полосок ткани, которые после освящения в качестве дара предназначались 9-ти девам - *ойун эйэннэрэ* - прекрасным ее помощницам, охраняющим в Верхнем мире Угу Буга души сородичей.

** Шаманское дерево было установлено снаружи, вплиты к палатке с юж-

ной стороны. Его ствол аккуратно обтесан с четырех сторон, ветки сохранены лишь на самой макушке дерева.

*** Кумаланчик - меховой коврик.

Г.Г. Алексеева

(Управление по учебным заведениям культуры и искусства, Якутск)

ЗВУКОВЫСОТНАЯ И ЛАДОИНТОНАЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЭВЕНКИЙСКИХ ПЕСЕН (ПО МАТЕРИАЛАМ А.М. АЙЗЕНШТАДТА)

Нотный материал, опубликованный А.М. Айзенштадтом в книге “Песенная культура эвенков” (Красноярск, 1995), привлекает своей неоднородностью, проявляющейся в разных локальных традициях и отражающей различные исторические условия бытования эвенкийских песен. Его ценность заключается в публикации не только песен, собранных автором, но и ранее увидевших свет в этнографической литературе. 218 нотных образцов позволяют изучить эвенкийскую песню с звуковысотной, ладоинтонационной, метроритмической и композиционной стороны.

Песенная культура эвенков опирается на олиготонику как основы пратональности, звукорядные структуры с выделением скачков на ч. 4, ч. 5 ангемитонных и гемитонных тетракордов, пентакордов, гексахордов и гептахордов, отражая “генетические стадии развития ладового мышления”¹, применение этих ладовых структур - “это не разные ладовые варианты ..., а различные звукорядные версии одной ладовой структуры, модификации одного и того же ладового остова. То, что с позиций тонального опыта воспринимается как противостоящие друг другу лады, в действительности ... - только различные проявления общей ладовой организации”².

Эвенкийские песни с учетом диапазона, количества опорных тонов, типов мелодического движения, ладоинтонационного и звуковысотного своеобразия можно подразделить на 4 группы:

1. Ладовые структуры с интонированием на одной высоте (нижней опоре $\uparrow\text{м. } 3$, $\uparrow\downarrow\text{м. } 3$ со скачком на $\uparrow\text{ч. } 8$, на субкварте к нижней опоре $\uparrow\text{б. } 3$, $\uparrow\text{б. } 2$, $\uparrow\text{б. } 2$, $\uparrow\text{м. } 3$, $\uparrow\downarrow\text{м. } 3$, $\uparrow\text{б. } 2$, $\uparrow\text{б. } \rightarrow\uparrow\text{м. } 2$, $\downarrow\text{б. } 2\rightarrow\downarrow\text{м. } 3$, предполагающие опору на один звук - главное ядро, вокруг которого стягиваются снизу и сверху близлежащие звуки в диапазоне ч. 4, образуя узкообъемную ладовую систему олиготонику. Они связаны с звукоподражаниями, старинными типами интонирования в обрядовых песенных жанрах. Их характерными чертами являются:

а) речитирование на одной высоте с выделением одной из опор в сочетании со скачками на широкие интервалы.

б) восходящие или нисходящие типы мелодического движения, симметрично-покачивающиеся интонации, опевание нижней и средней опор, про-

тиводвижения скачку на $\uparrow$ ч. 4 нисходящими трихордами $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3, $\downarrow$ м. 3 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2, сопоставление интонаций $\uparrow$ б. 2 и $\uparrow$ б. 3 от общей нижней опоры в структуре $\uparrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2;

в) расширение ладовой ячейки от м. 3 до ч. 5 через постепенное микроинтервальные понижения нижней опоры и повышения верхней;

г) звукоядрное варьирование “терций” в трихордных структурах $\uparrow$ м. 3 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2 и $\uparrow$ б. 3 $\rightarrow$ $\uparrow$ м. 2;

2. Ладовые структуры в пределах диатона ч. 5, для которых типичны:

а) нисходящие тетра хорды $\uparrow$ м. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 (ионийский), $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3 в сочетании с восходящими звуками мин. 53 в нисходящих типах мелодического движения и симметрии;

б) переменность нижних опор, образующаяся при контаминировании структуры б. 2 $\rightarrow$ б. 2 и от ее средней опоры трихорда $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3, а от нижней и верхней - тетра хорда $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3;

в) звукоядрное варьирование “терций” в структурах $\uparrow$ м. 3 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2 и $\uparrow$ б. 3 $\rightarrow$ $\uparrow$ м. 2 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2;

3. Ладовые структуры в диатоне м. 6, б. 6, б. 7, которые являются гемитонными, ангемитонными пентахордами, гексахордами и гептахордами, образующимися в результате контаминирования двух одинаковых трихордов $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3, следующих в нисходящем мелодическом движении; (б. 2 $\otimes$ (б. 2 и тетра хордов $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2, $\downarrow$ м. 3 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2; трихорда $\downarrow$ м. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 $\downarrow$ мин. 53

4. Ладовые структуры с субквартой к нижней опоре: $\downarrow$ б. 2, $\downarrow$ б. 3, $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\downarrow$ м. 3, $\uparrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\uparrow$ м. 2, $\uparrow$ б. 2 $\rightarrow$ $\uparrow$ б. 2.

Эвенкийская песенная культура сохранила свое древнее бытование в виде “неделимых, однозначных ладов”³, общей особенностью которых является стремление к основному устою - нижней опоре, характеризующая их, по определению Э. Е. Алексеева, как централизованных. Централизация же ладовых структур происходит с помощью типов мелодического движения (поступенных, ступенчато-восходящих, нисходящих, опевания опор, зеркальной симметрии построения попевок). Тетрахордные и пентахордные образования сконцентрированы вокруг мажорного и минорного трезвучий. Звукоядрное варьирование б. 3 и м. 3 тоже сосредоточено в их сопоставлении. Складываясь таким образом, эвенкийская народная песня легко переходит к натуральному и гармоническому минору, мажору в современных песнях, которые уже представляют собой органичное соединение отдельных ладовых структур в развитые мелодические построения.

В других группах эвенкийских песен намечается ладовая переменность в тональной высоте в виде перехода акцента от нижней опоры одной структуры к нижней опоре другой. Целый ряд песен имеет волнообразный мелодический контур, для которых характерны симметрично восходяще-нисходящее или нисходяще-восходящее движение по звукоядру гемитонных и ангемитонных пентахордов, гексахордов, гептахордов. Наиболее распространенны

ми являются построения вокруг мажорного или минорного трезвучий, получившие название мажорной или минорной пентатоники.

Эвенкийская народная песня на материале А.М. Айзенштадта наглядно показывает различные исторические этапы ее развития от олиготоники до натуральных диатонических ладов.

¹ Холопов Ю.Н. Классификация ладов // Музыкальная энциклопедия, 1976. Т.3. С.137.

² Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) - М., 1976. С. 61.

³ Алексеев Э.Е. Указ. соч. С.269.

В.С. Никифорова

(Министерство культуры, Якутск)

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ЭВЕНКИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА (по материалам двух экспедиций)

В докладе рассматриваются музыкально-этнографические материалы, записанные этномузыковедами в Каларском районе Читинской области (поселки Чапо-Олого и Кюсть-Кемда) в 1967 г. (Айзенштадт А.М.) и 1992 г. (Никифорова В.С., Дорожкова Т.Ю.).

А.М. Айзенштадт в ходе экспедиции зафиксировал 31 образец эвенкийского музыкального фольклора от 9 исполнителей. Самому старшему по возрасту исполнителю тогда было 57 лет, а самому молодому - 40. Возраст информантов второй экспедиции (1992 г.) свидетельствует о том, что знатоки традиции стали старше на более чем 20 лет (т.е. возраст самого пожилого исполнителя составляет 78 лет), и в то же время происходит попытка воссоздания и сохранения традиции молодым поколением (речь идет о записях, произведенных от 28-летней девушки).

Экспедиция 1992 г. застала в живых двух исполнителей, с которыми работал А.М. Айзенштадт - Курчатова Виктора Ильича и Кузьмину Веру Романовну. Сравнение материалов двух экспедиций показывает, что за 25 лет произошло расширение репертуара обоих исполнителей. Если материалы, записанные от В.Р. Кузьминой, свидетельствуют о достаточно стабильной музыкально-исполнительской системе, то образцы, исполненные В.И. Курчатовым раскрывают певца с совершенно другой стороны. Будучи якутом по национальности и живя в двуязычной среде, Виктор Ильич исполнил А.М. Айзенштадту три образца эвенкийских *осорай* - круговых танцев, тогда как нашей экспедиции удалось зафиксировать от него только якутский фольклор.

В Кюсть-Кемде А.М. Айзенштадт работал с исполнительницей А.П. Сынгылаевой, которая в настоящее время известна под фамилией Авелова. Рабо-

ту с ней в 90-ые годы продолжил Ю.И. Шейкин. В репертуаре исполнительницы устойчиво закреплены текст сказания "Торганэй", мелодика песен *хаган* и круговых танцев *гэсугор, дэвэй, осорай, дээлиндэ*.

В целом, если сравнивать весь фонд записей, произведенных участниками экспедиций 1967 г. и 1992 г., то жанровое, интонационное разнообразие, музыкально-поэтическая завершенность материалов первой экспедиции налицо.

А.Ф. Кустов

(Эвенкийский окружной культурной-спортивный центр, Тура)

ЭВЕНКИЙСКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Музыкальная культура эвенков, небольшого по численности народа, но населяющего огромную территорию Российской Федерации от Западной Сибири до берегов Тихого океана, а также территорию Монголии и Китайской народной республики, имеет, несмотря на различие диалектов, общие истоки и общую тенденцию своего развития.

Как у многих народов, Востока, музыкальное творчество эвенков, как в прошлом, так и в настоящее время - творчество импровизационное и индивидуальное. В недалеком прошлом, которое я успел захватить, у каждого эвенка, живущего и работающего в тайге, была своя мелодия, в которой он реалистически отражал окружающий его мир.

"О чем поешь, бэе?" - как-то спросил я у пожилого эвенка. "То, что я вижу, - отвечает он. - О том и пою. Радостно на душе, пою о солнце, птицах, облаках, ручье, который весело журчит рядом. Тяжело мне - пою о горе своем".

В настоящее время в музыкальном творчестве эвенков определилась тенденция к созданию устойчивой песни как самостоятельного жанра, синтезирующего в себе музыкальное и поэтическое начала. Примером этому могут служить выступления эвенкийских художественных коллективов и отдельных исполнителей эвенкийских песен на концертной эстраде.

У каждой этнической группы эвенков музыкальное творчество развивалось по нескольким направлениям. Исторически сложившиеся контакты эвенков с другими народами, как в экономической, так и в социально-культурной области, наложили определенный отпечаток на развитие музыкального творчества эвенков. Особенно заметно взаимодействие и взаимообогащение культуры эвенков с другими народами, населяющими центральные районы Восточной Сибири и Дальний Восток.

Наглядным примером может служить музыкальное творчество эвенков, населяющих территорию Республики Бурятия, Читинской области и района бассейна реки Амур. Тесные контакты эвенков с народами монгольской языковой группы оказали прямое влияние на народное музыкальное творчество эвенков этого региона, поэтому в музыке эвенков главенствующее место за-

нимает лад - пентатоника. Примером этого может служить эвенкийская песня *"Чалбук"* (*"Березка"*), народная мелодия бурятских эвенков на слова А. Хромова *"Ахорой"*. В мелодии этой песни доминирует минорная пентатоника с проходящим звуком 2 ступени, не характерным для этого лада, но используемым для украшения и обогащения мелодии.

Пентатонике широко используется в своем творчестве композитор-любитель Н.Н. Биланин - учитель музыки и художественный руководитель детского эвенкийского ансамбля *"Осикта"* (*"Звезда"*) Туринской средней школы-интерната Эвенкийского автономного округа (песня *"Гудеэ дуннэ"* (*"Земля прекрасная"*) на слова А. Немтушкина, песня *"Орончикан"* (*"Олененок"*) на слова Н. Оегира).

Несколько по-иному складывалось развитие музыкального творчества эвенков, проживающих в Иркутской области и в бассейне реки Подкаменная Тунгуска и контактирующих в основном с русским населением. В подавляющем большинстве в музыкальном творчестве используются натуральный мажор и минор, преобладает семиступенный диатонический лад. Примером тому может послужить песня на слова Ксении Ворониной *"Эникэн Катанга"* (*"Матужка Катанга"*). Очень любопытна мелодия песни *"Ангадякан"* (*"Сиротинка"*), напетая Людмилой Ларьковой и записанная мной в 1965 году в пос. Стрелка-на-Чуне Тунгусско-Чунского района. Здесь в запеве песни слышится пентатоника, а в припеве - диатоника в натуральном миноре.

Более подробно остановлюсь на музыкальном творчестве илимпийских эвенков. В результате 30-летней экспедиционной работы и изучения собранного материала я пришел к неожиданному выводу. На первый взгляд может показаться, что мелодика эвенкийских песен строится на пентатонике. Но, проанализировав ряд образцов, я убедился в явном отсутствии 5-й ступени мажорной пентатоники. Выходит, что реально существует как самостоятельный музыкальный лад неизвестный в теории музыки четырехступенный музыкальный лад - тетратоника, при этом в некоторых случаях наблюдается наличие двух опорных звуков: тонического и доминантового.

Казалось бы, можно ли создать что-нибудь серьезное на основе четырех звуков? Оказывается, можно. И народ создавал. Эвенкийская хороводная песня на слова Ксении Ворониной *"Ехорье"* построена на основе четырехступенного лада илимпийских эвенков, имеет большую популярность в округе и является своеобразной визитной карточкой Эвенкийского автономного округа. Сравнительно недавно у каждого рода существовал свой вариант *"Ехорье"*, который исполнялся во время проведения народных праздников: встреча лета, весенне-осенние сутланы оленеводов, проводы охотников в тайгу. Из числа участников хоровода выбирался запевала, который обладал даром поэтической импровизации.

Каждая музыкально-поэтическая фраза, исполненная запевалой, повторялась всеми участниками хоровода. Начинается хоровод в весьма умеренном, даже медленном темпе, постепенно темп ускоряется и заканчивается хоровод в довольно быстром темпе. В настоящее время известны более ста вариантов

мелодии *“Ехорье”*, которые по манере исполнения мало чем отличаются друг от друга. В каждом эвенкийском поселке может быть свой вариант *“Ехорье”*.

Эвенкийская песня в прошлом имела ритуальное значение. Перед уходом охотника на промысел исполнялась песня, чтобы охота была удачной. При рождении ребенка тоже исполнялась песня. Известно множество колыбельных песен. В последнее время развивается многоголосное исполнение эвенкийских песен, которые имеют гомофонно-гармоническую фактуру. В Эвенкии сложился творческий актив, который работает над дальнейшим развитием песни. Следует отметить Евгению Курейскую - директора эвенкийского общественного центра этнической культуры, большого знатока эвенкийского фольклора, талантливую мелодистку и поэтессу, Нину Степанову - балетмейстера народного эвенкийского ансамбля песни и пляски *“Осиктакан”*. Большую помощь оказывает член Союза писателей России, лауреат Государственной премии Алитет Немтушкин. В развитие эвенкийской культуры свой вклад внесли Татьяна Федоровна Петрова-Бытова - заслуженный работник культуры России, художественный руководитель студенческого ансамбля песни и танца Педагогического института им. Герцена, Ксения Ивановна Воронина - знаток эвенкийского фольклора.

В конце 1966 года был создан эвенкийский вокально-хореографический ансамбль, 7 января 1967 года ансамбль дал первый концерт. В этом же году ансамбль с большим успехом принял участие во Всесоюзном фестивале художественного творчества и получил званием лауреата. В январе 1968 года ансамблю было присвоено звание “народный”. С июля 1969 года ансамбль именуется Народный эвенкийский ансамбль песни и танца *“Осиктакан”* (“Звездочка”).

Профессиональный ансамбль песни и танца *“Осиктакан”* является творческой лабораторией по развитию эвенкийского музыкального и хореографического искусства. В 1986 году был создан ансамбль эвенкийской песни *“Улта”* (“Эхо”). В настоящее время ансамбль трансформируется в фольклорно-этнографический ансамбль, в репертуаре которого будут не только образцы старинных эвенкийских напевов, но и инсценировки эвенкийских легенд и сказаний.

В 1976 году в п. Ессей был создан якутский детский хоровой ансамбль *“Хотугу сулус”* (“Полярная звезда”), в репертуаре которого были якутские и эвенкийские песни.

А.А. Винокурова
(Якутский государственный университет им. М. Аммосова, Якутск)

СОВРЕМЕННЫЕ ЭВЕНСКИЕ ПЕСНИ НА СТИХИ В.Д. ЛЕБЕДЕВА

... И всем сердцем я ответил
На весенний добрый шум,
Этот шум-гуденье внешнее -
Песня песен всей земли,
И мои простые песни
С ней слились, в нее вошли!

Данный отрывок из стихотворения "Лучшая песня тайги" В.Д. Лебедева как нельзя лучше отражает одно из направлений творчества эвенского поэта и ученого - поэтическое воспевание мира на основе фольклорных традиций своего народа. В творчестве В. Лебедева немало произведений, посвященных именно эвенской песне: *икэ*, *алма*, хороводной песне.

Как известно, в 60-ые годы В.Д. Лебедев принимает активное участие в редактировании и составлении ряда не только литературно-художественных, но и эстрадных сборников, в которых изданы образцы эвенских народных песен (песни-импровизации) и нотная запись мелодий. На их основе сделаны предварительные выводы о природе эвенской музыки.[1].

Песни на стихи Лебедева издавна поются эвенами разных поколений. Огромную роль в распространении эвенского танцевального и песенного творчества сыграли различного рода культурно-массовые мероприятия того периода, в частности, фестивали. В данный момент широкую известность получили исполнители современной эвенской песни, такие, как ансамбль "Хэде" (рук. Э. Клепечин), "Маранга" (п. Тополиное Томпонского улуса), "Мэрлэнкэ" (п. Себян-Кюель Кобяйского улуса), а также поэтесса и мелодист Евдокия Николаевна Бокова. В 80-90-е годы стали известны исполнители эвенских песен Анатолий Степанов и Андрей Громов.

Как мы отмечали, творчество В.Д. Лебедева связано с фольклором. Это видно на примере песни "Ньолтын хээдьэн" и "Орчаму хурули". В этих песнях автор умело использует элементы фольклора, в частности, *нооргэнк* - горловое пение низким голосом, подражая хорканью оленя; *нооргэли* - горловое пение средним голосом, подражая словам хэде.

Нооргэнк:

Хэйым хым-хым, хэй-хым, хэйхым.
Хэйым хым-хым, хэй-хым, хэй-хым
Хээдьэ

Нооргэли:

Хийидэ, хийидэ, хийидэ, хийидо,
Хайха, хайха, хайха, хайха
Аймымыкан хайкунчидды,

Хинмамыкан чоолэнчилды.
Дууппай дуупиа,
Дуупиари дуупиа.

Широкий спектр творчества эвенского поэта, в частности, песни на его стихи заслуживают более пристального внимания исследователей и дальнейшего освещения данного направления.

А.Г. Лукина
(Якутский государственный
университет им. М. Аммосова, Якутск)

АРХАИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА ЭКСТАЗА В КРУГОВЫХ ТАНЦАХ

Танцы, жесты, игры имеют религиозное происхождение. Первоначально они относились к сакральной деятельности. Архаическому сознанию были присущи особое восприятие слова и смысла движений, жестов. В круговых танцах народов Сибири сохранился глубинный пласт архаического сознания, ориентированного на ценности знакового характера. Образный мир древними людьми воспринимался как подлинная реальность. Они верили в магическую силу слов и танцев. И эта магия для архаического сознания не было чем-то иррациональным, мистическим. Танец – это состояние души, сфера чувств и эмоций. Воздействие танца на психофизическую сферу человека огромна. Участники кругового танца достигали особое состояние души. Экстаз – самое сложное явление, характерное для самых древних видов искусства и требующее особого подхода с точки зрения различных научных дисциплин. Экстатическим характером обладают круговые танцы многих народов Сибири. Эвенский *сэбэ*, эвенкийский *ехорье*, *дэрэдэс*, *хадюгэ* (эвенков Красноярского края), *икэвун* (эвенков Иркутской области), якутский *осуохай*, бурятский *ехор* имеют ярко выраженный экстатический характер.

Я. Линденау, А.Ф. Миддендорф, Г.М. Манжигеев, Д.С. Дугаров, М.Я. Жорнищкая, Т.Ф. Петрова и др. подчеркивали экстатический характер исполнения круговых танцев.

Лексическая и композиционная структура этих танцев аналогична. Они объединены единым для всех характером исполнения – экстатическим.

В круговых танцах многих народов Сибири, состоящих из 2-х и 3-х частей, прослеживается многократная трансформация состояния души участников, соответствующая каждой части танца. Достигая экстатического состояния в круговом танце, человек регулировал свой психо-физический аппарат, получал своеобразную психо-эмоциональную разгрузку. Участник танца максимально активизирует свой эмоциональный потенциал, преодолевает эгоцентризм, приводит свое сознание в соответствие с окружающим миром, сопереживает вместе со всеми. Человек вовлекается в мощную энергетическую сфе-

ру, не как пассивный наблюдатель, а как активный участник духовного пробуждения, поэтического вдохновения.

Для того, чтобы достичь иллюзию “вознесения”, “полета”, необходимо было войти в экстатическое состояние. В сущности, круговые танцы – это своеобразная хореографическая драма, позволяющая участникам достичь катарсиса. Согласно К. Леви-Строссу, в танце достигается “беспрепятственный проход через заслон сознания”¹. Как пишет Э.Б. Тайлор, “... чудо поднятия и парения в воздухе полностью признается в литературе Древней Индии” и что для поднятия, полета “требуется только состояние “восторженного экстаза”².

Круговой танец возник как духовное выражение человеческих устремлений. Круг является естественным его символом. Через круг – символ солнца – “человеку открывается целостное, глобальное понимание действительности”³.

В круге просматривается исходная солярная основа, круговорот годового цикла. В нем изначально заложена идея ритма, смены противоположностей. Многократность круга говорит о цикличности, периодичности, повторяемости.

Возвыситься же человеку над временем можно было, только войдя в непривычное, необычное состояние-экстаз. Это медиативное состояние дает возможность связать космическое с мирским, индивида с Творением.

¹Леви - Стросс. Структурная антропология. М., 1985. С. 178.

²Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С. 114.

³Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб., 1999. Т. 1. С. 244.

Т.Д. Скрынникова
(Институт монголоведения, буддологии
и тибетологии, Улан-Удэ)

КОСМОГЕНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЕХОРА У БУРЯТ

Одним из наиболее знаковых феноменов традиционной культуры является танец, который, как правило, сопровождает, а чаще включает общественно значимые ритуалы, где принимают участие все члены социума, поскольку через ритуал подтверждается цельность данного социума и единство всех его членов. Необходимо отметить, что в традиционной культуре бурят ритуальный танец выражен в двух формах (*ехор* и *нэрэлгэ*), что обусловлено дифференциацией их этнической культуры и наличием в ней двух типов: южно-западноазиатского (триада божеств) и восточноазиатского (пара божеств). Это различие двух типов культур обуславливалось самим процессом этногенеза бурят, в который на протяжении веков были включены народы разной расовой (европеоиды и монголоиды), языковой (индоевропейской и алтайской) языковых семей прежде всего) и этнической принадлежности.

Так, западные буряты танцуют *ехор* - круговой танец, семантика которого, наряду с другими значениями, заключается в том, чтобы быть символом солнца. Кроме изоморфности круга *ехора* солнцу, доказательством его безусловной связи с культом Солнца является время, когда он исполняется, от заката до восхода, т.е. его рождения. Д.С. Дугаров убедительно доказал генетическую связь *ехора* с западом Евразии [Дугаров, 1998, с. 103-107].

У восточных бурят ритуальный танец представлял собой две параллельные шеренги или "стенки" [Дугаров, 1991, с. 190-190], а не хоровод, не круг. То, что одна стенка могла состоять из парней, а другая из девушек, служит подтверждением того, что это - явное указание на пару божеств - Небо и Землю. И здесь следует сделать замечание по поводу одного из изображений Шишкинских писаниц, которое как А.П. Окладников, связывающий их с потомками носителей культуры плиточных могил, так и повторивший его репродукцию Д.С. Дугаров, интерпретировали как круговой танец курыкан [Дугаров, 1991, с. 112-113]. На писанице изображен, кроме отдельных фигур людей и животных, ряд людей, две отдельно стоящие фигуры справа и слева, и две группы людей, держащихся за руки, причем слева мы видим восемь фигур, а справа - девять. На наш взгляд, это изображение никак нельзя интерпретировать как круг (*ехор*), но как *нэрьельгэ* - возможно. Это позволяет сделать и числовая символика традиционной культуры бурят, где число восемь, как и левое, маркирует женское, тогда как девять и правое мужское. Всякий ритуальный символ манифестирует актуальное состояние феномена, а не его промежуточные варианты, поэтому трудно интерпретировать шишкинское изображение и как зачин *ехора*.

Исполнение ритуальных танцев (в вербальной и невербальной форме) способствовало социо- и космогонии, поскольку танцующие и атрибуты ритуала символизировали собой основные космические силы - мужское и женское. Именно поэтому традиционно исполнение *ехора* связано с сакральным временем *тайлган* - свадьба, посвящение в шаманы, временем начала нового периода в жизни социума и индивида, с обновлением Времени и возрождением Мира. Социогоническая функция *ехора* [Николаева, 1999] лучше всего просматривается в обрядах перехода, где отмечается как цельный круг *ехора* (моделирование своего мира), так и его разрыв, что связывается или с дизъюнкцией из социума чужого (невеста в локусе отца перед отъездом в локус жениха) или интеграцией в социум нового (=чужого: невеста в локусе жениха, шаман-неофит). При этом круг *ехора* символизирует умай.

Легенда, объясняющая мотив иерогамии, содержит следующее: "Эсэгэ Малан баабай создал начало человечества в виде *эхын алтан умай* - материнского золотого органа и *эсэгын мунгэн сэргэ* - отцовского серебряного столба и пустил их в первоначальное молочное море. Материнский золотой орган повернулся направо и сделал круг по солнцу, отцовский серебряный столб повернулся налево, сделал круг против солнца они соединились, и образовались люди" [Балдаев, 1959, с. 124-125]. При подобном перемещении соединение происходит в наиболее сакральном месте - спереди от центра.

Исполнение *ехора* можно интерпретировать как космогонический акт, в котором круг *ехора* маркирует женское, тогда как атрибут (гора, костер, котел, потник и др.), вокруг которого он танцует, мужское. В ритуальном исполнении *ехора* в роли фаллоса выступает атрибут (= *сэргэ*), маркирующий центр, знаком женского детородного органа - *умай*, совмещающей вагину и матку, является круг *ехора*. Мужской пол березы и производительность подчеркивается выражением *Азарга сагаан хуһан ургажа һууба* (Белая береза-жеребец растет) [Дугаров, 1991, с. 236], где *азарга* означает самца, т.е. способность к оплодотворению; вода, вытекающая из этой березы - серебряной коновязи (*Хуһан мунгэн сэргэ*), является *semen virile* (мужским семенем):

Мунхын хара уһаниинь

Живая вода вечности

Мунгэн хобоогоор урдажа байба.

Текла по серебряному же лобу.

Коновязь выступает символом Неба (*Огторгойһоо бууһан Хуһан мунгэн сэргэ* - Спустившаяся с неба Серебряная береза - *сэргэ* [Дугаров, 1991, с. 126]).

В монгольской (шире: алтайской) традиции образы Неба - Земли всегда сопровождаются эпитетами высокое (Небо) и широкая (Земля), которые маркируют их гипертрофированную сексуальность и, соответственно, плодovitость: высокий фаллос и широкая вагина.

О том, что исполнение *ехора* является актом космогоническим, а танцующие являются со-творцами своего мира, свидетельствуют тексты *ехора*. В вербальном тексте обряда моделируется мир (небо/земля, гора/земля, четыре стороны, восемь сторон, свои/чужие - танцоры/сваты, предки/живые). Последняя бинарная оппозиция представлена противопоставлением мира, расположенного сзади/слева (*ара хойшо, зуун хойшохо* - мир мертвых), и мира живых (*амитан, наһатан*), т.е. обладающих душой, дыханием (*амитан*) и обладающих возрастом (*наһатан*), т.е. жизнью, в отличие от исчерпавших свой возраст (*нас барсан*).

Практически все исследователи отмечали, что в *ехоре*, как и в его варианте *хатар*, существует довольно устойчивый кинетический канон, когда танец исполняется в трех ритмах: первоначальное медленное покачивание сменяется более быстрым ритмом, а заканчивается танец быстрыми порывистыми скачками вверх, что соответствует ритму коитуса. В этой связи нам хотелось бы обратить внимание на то, как ритм соотносится с вербальным текстом и что за этим стоит.

Прежде всего, заметим, что в песнях употребляются разные глаголы для обозначения действия: "*дукиша* - 'беги хлындой', 'семени', *һайбарла* - 'беги трусцой', *ерооло* - 'беги иноходью', *хатара* - 'беги рысью', *харай* - 'скачи' (галопом)" [Дугаров, 1991, с.9]. Д.С. Дугаров предложил свою интерпретацию этих слов и действий: "В пути следования на небо шаман на бубне-маралухе *согоо* (*һогоон*) должен был преодолевать множество различных препятствий и козней злых духов. Поэтому буряты своим магическим танцем с его припевными словами-заклинаниями помогали своему посланцу - шаману-*ходатаю*,

‘подталкивая’ его ездовую маралуху вверх” [там же, с. 98]. Это можно считать одной из возможных интерпретаций, но, учитывая полисемантическую знаковость традиционной культуры, мы считаем возможным предложить и другие.

Первая связана с полом ездового животного (самка) и мифологическим контекстом - рождение солнца маралухой, убегающей от *Хужудэй Мэргэна*.

Ангара хайша хэлэбыбэ?

Ангара куда потекла?

Ара хойшо хэлэбыбэ.

Прямо на север потекла

Амитан хайша хэлэбыбэ?

Народ куда повалил?

Наадан тээшэ хэлэбыбэ.

К месту игрищ повалил.

Д а б т а л г а

Үхээр-э ногоон найбаралаа,

Душа маралухи вознеслась

Ероолохоороо найбаралаа.

Иноходью засемила.

Зулхэ хайшаа хэлэбыбэ?

Лена куда потекла?

Зуунхэн хойшоо хэлэбыбэ.

На северо-восток потекла.

Зүхэтэн хайша хэлэбыбэ?

Сверстники куда повалили?

Наадан тээшэ хэлэбыбэ.

К месту игрищ повалили.

[Дугаров, 1980, с. 210]

В этом тексте совершенно отчетливо просматривается движение маралухи (*үхээр ногоон*) из иного мира, связанного с миром мертвых (что вполне согласуется и со временем исполнения *ехора* -ночь,хаос), маркируемым направлением сзади (*Ара хойшо*) или слева-сзади (*Зуунхэн хойшоо*), в мир живых (*амитан*), в который она приносит Солнце, порождая его. Сакральной стороной, в которой находится центр мира (спустившаяся с неба серебряная береза-коновязь - *Хуһан мунгэн сэргэ*), является сторона, расположенная справа-спереди (*Баруун урда зрьедэ*) [см. текст: Дугаров, 1991, с.126].

Второе значение различия в ритмах танца, на наш взгляд, состоит в том, что он может отмечать этапы творения. И в этой связи стоит сказать о бытующем в Эхирит-Булагатском и Баяндаевском районах Иркутской области танца, который называется *Дугшалган Хатар* [Гергесова, 1974, с. 39]. Существительное *дугшалга* переводится как рысца, глагол *дугшаха* - лениво рысать, семенить, бежать хлынцой [Черемисов, 1973, с.200]. Глагол подчеркивает медленность действия, а текст, опубликованный С.П. Балдаевым, показывает, что глагол маркирует действия не только животного, но и исполнителей *ехора*, т.е. их участие в процессе сотворения:

Бугайн эбэр бургааһан,

Рога изюбра- хворостина,

Балаганскайн хатар - *дугшалга*.

Балаганский танец -рысца.

Хандагайн эбэр -хардааһан-,

Рога лося- кустарник,

Хапсалай хатар- *дугшалга*.

Капсальский танец - рысца.

[Балдаев, 1962, с.112].

Прежде всего стоит отметить, что перевод С.П. Балдаева можно считать литературным и не совсем точным: *бургааһан* означает ива, а *харгааһан* - кустарник. На наш взгляд, это аллюзия начала творения, когда “сандаловое дерево края [земли], Лишь кустиком всего лишь было (*Э, Захын Зандан модоной*

ло. Э, Үндэнхэн байхада ла” [Дугаров, 1980, с.131] или “когда изначальное белое дерево (*захын сагаан модон*) было нежным росточком” (курсив мой.-Т.С.) [там же, с. 165]. Медленный ритм танца подчеркивает парадигму начала.

Вторая часть танца - более быстрая - сменяет первую, и движения убыстряются: от *дугшаха* (лениво рысать, семенить, бежать хлынцой) к *хайбарлаха* (бег трусцой), *ерооло* (бег иноходью) и *хатара* (бег рысью) - что зафиксировано в тексте песен второй части.

Үндэр уулын оройноо

Үүрээ сайса хатарае,

Ай-дон, ай-доо ероолоо,

Ай-дон, ай-доо *хайбарлаан* гэж

Давайте танцевать до тех пор,

Пока над горами высокими рас
свет не забрезжит...

Ай-дон, ай-доо, иноходью,

Ай-дон, ай-доо, трусцой

[Дугаров, 1991, с.87]

И в этой части танца поется уже о высоких горах и широких долинах, о сепантике которых я уже писала, и что, вероятно, маркирует коитус - передачу оленем со своих рогов солнца оленю в утробу.

Этой направленной на рост мира, части, вероятно, может соответствовать следующий текст закамского *ехора*:

Сэгээн-э хуухоор-о намаалаха

Шэрэнги лэ модоной ло намаахаим.

Сэндээ лэ хурэсэр-э салаалаха

Сэбэр-э бугын-э эбэрэхым.

Хара ла хуухоор намалаахаим.

Хасуури лэ модоной ло намаахаим.

Хабадаа ла хурэсэр-э салаалаха

Халтар-а бугын-э эбэрэхым.

Голубою кроною покрыва
ется

Молодая заросль сосняка.

Разветвляясь, разрастаются

Изюбря благородного рога.

Темною зеленью покрыва
ется

Густая заросль ельника.

До предела разрастаются

Изюбра светло-коричневые
рога.

[Дугаров, 1980, с.79] (курсив наш. - Т.С.).

Здесь мы действительно наблюдаем рост кроны деревьев от светлой до темной зелени, и рогов изюбря до предела.

Третья часть танца начиналась с предложения одного из танцующих ползать (*дэбхэрэбди*). Плотнo сомкнутый круг танцующих подпрыгивает в быстром ритме, и эта часть танца называлась *шангалын дуун* - песня быстрого танца (от *шангалаха* - потирапливаться, ускорять темп). Песня (“Ожерелье”), исполняемая в этой части *ехора*, на наш взгляд, передает мотив рождения солнца (*хоолобшого толондо*):

нээ лэ! Дунхээ, дунхээ хузундэ

нээ лэ! Дурбэн дабхар хоолобшо,

Хэ лэ! На шее сутулой деви
цы

Хэ лэ! Ожерелье в четыре
ряда!

hээ хэ! Хоолобшогое толондо

hээ хэ! Дуухээ хулхай гуулэнэ.
h э лэ! Гунхай, гунхай хузундэ

hээ лэ! Гурбан дабхар хоолобшо,
hээ хэ! Хоолобшогое толондо

hээ хэ! Дуухээ хулхэй гуулэнэ.

Хэ хэ! Благодаря блеску
ожерелья
Красавицей она слывет!
Хэ лэ! На шее унылой деви
цы

Хэ лэ! Ожерелье в три ряда!
Хэ хэ! Благодаря блеску
ожерелья
Красавицей она слывет!

[Дугаров, 1991, с. 88-89]

На наш взгляд, бурятский текст следует интерпретировать иначе, чем его перевел Д.С. Дугаров. Прежде всего в нем нет ни слова о какой-либо девице, а речь идет о согнутой шее, украшенной ожерельем в четыре или три слоя, что, на мой взгляд, предполагает описание радуги. Тем более, что ниже упоминается преследование лисицы, чьей мочой радуга и является: "Радугу буряты называют *унеген-еги шегэ* - 'моча самки лисицы'; нельзя с положительностью отвергать, чтобы бурятам была непонятна генетическая связь радуги с солнцем, а в мифах солнце иногда сравнивается с волком и лисцей; и идею независимости радуги от солнца - лисицы, буряты выразили, придав радуге характер выделения лисицы, т.е. солнца" [Хангалов, 1958, с. 322]. Неслучайно содержание третьего куплета связано с лисицей:

hээ лэ. Уугээ уддээлжэ .Хэ лэ. Преследуя лисицу,
hээ лэ. Нухэн дээрэнх хусэе. Хэ лэ. У норы ее настигнем.

[Дугаров, 1980, с. 33]

На рубеже XIX-XX веков этот смысл-соответствие ритма *ехора* этапам сотворения Мира - вероятно, был забыт унгинскими бурятами, одновременно отмечается и покачивание куста, и бег рысью (*хатар*).

Можно сказать, что отправление жертвы шаманом, что отмечал Д.С. Дугаров, не единственная функция *ехора*. Полисемантическая знаков традиционной культуры позволяет выделить и другие функции *ехора*, одной из которых является космогоническая, причем и она выражает несколько смыслов: сотворение/возрождение Мира; установление связи предки-потомки (живые), рождение солнца.

Литература:

- Балдаев, 1959-*Балдаев С.П.* Бурятские свадебные обряды.-Улан-Удэ, 1959.
Балдаев, 1962 - Балдаев С.П. Бурятские народные песни.-Улан-Удэ, 1962. Т.1.
Бурчина, 1990-*Бурчина Д.А.* Гэсэриада западных бурят.-Новосибирск, 1990.
Гергесова, 1974-*Гергесова Т.Е.* Бурятские народные танцы.-Улан-Удэ, 1974.
Дугаров, 1980- *Дугаров Д.С.* Бурятские народные песни.-Улан-Удэ, 1980.
Дугаров, 1991-*Дугаров Д.С.* Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора бурят.- М., 1991.
Дугаров, 1998-*Дугаров Д.С.* Круговой хороводный танец в Европе и Азии //

Традиционный фольклор в полиэтнических странах. Материалы II Международного научного симпозиума. - Улан-Удэ, 1998.

Николаева, 1999- *Николаева Д.А.* Ехор - моделирование социального // Проблемы традиционной культуры народов Байкальского региона. Материалы Международной научно-практической конференции. - Улан-Удэ, 1999.

Скрынникова, 1999- *Скрынникова Т.Д.* Космогонические мотивы бурятской мифологии // Проблемы традиционной культуры народов Байкальского региона. Материалы Международной научно-практической конференции. - Улан-Удэ, 1999.

Ханталов, 1958- *Хангалов М.Н.* Собр.соч. - Улан-Удэ, 1958. Т. 1.

Черемисов, 1973- *Черемисов К.М.* Бурятско-русский словарь. - М., 1973.

Л.В. Сивцева

(*Якутский государственный университет
им. М. Аммосова, Якутск*)

ЭВЕНКИЙСКИЕ ХОРОВОДНЫЕ ТАНЦЫ

У эвенков издавна бытуют традиции песенно-танцевального искусства. Они представлены в виде различных круговых хороводных танцев, которые сопровождалось пением и его разновидностями.

К сожалению, данная проблема остается до сих пор белым пятном в области науки. Но, тем не менее, некоторыми исследователями неоднократно отмечалось, что эвенкийские круговые хороводные танцы имели связь с древней ритуально-обрядовой практикой. В настоящее время эвенкийские круговые хороводные танцы утратили ритуально-обрядовую функцию и значение, и имеют только увеселительный, развлекательный характер.

Каждая локальная группа эвенков имела свои круговые хороводные танцы, которые сопровождалось пением. Эти танцы имели свое запевное слово, мелодию и соответствующие движения. Надо отметить, что один и тот же круговой хороводный танец имел несколько вариантов, т.е. та или иная группа эвенков исполняла один и тот же танец по-разному. Например, круговой танец "*госугор*" имеет несколько вариантов. *Госугор-госугор-госугуркон* (алданские, олекминские), *гор-гор-госигор-госигор-гоор* (ингринские), *госигор-госигор-госи-госи-гоор* (тянские).

В эвенкийском языке название песни и танца в некоторых случаях может выражаться, одним словом. Например, большинство групп эвенков круговой хороводный танец называют термином - *'икэвун*. Только у некоторых групп эвенков вместо термина *икэвун* используют само название танца. Например: *Кэ, дэвэйдэвэ дэвэйдэзэ!* Ну, пойдём танцевать хороводный танец *дэвэйдэ!* Вместо, *Кэ, икэлгэт!* Ну, пойдём танцевать хороводный танец!

В данное время у эвенков сохранились следующие разновидности круго-

вых хороводных танцев: *дэвэйдэ, госугор, дялхэр, дялехинчэ, дякирде, одерай, осорай, ехорье, иколз, манчорай, хэдев, хэгули, гошунго.*

Воскобойников М.Г. в своей работе "Эвенкийский фольклор" отмечал, что было зарегистрировано до пятидесяти различных мелодий, сопровождающих *икэвун*; по всей вероятности, их больше. Вполне может быть, по мнению Г.М. Василевич, каждый род прежде имел свою музыкальную строку, т.е. запевное слово. Например, *ваку-ваку, увэку-увэку-вэкувэку* - название рода *Ваку-вагир*. По данным М.Г. Василевич, в XVII-XX в.в. насчитывалось около 355 названий эвенкийских родов.

Из выше изложенного можно сделать следующие выводы:

1. Каждая локальная группа эвенков имела свои круговые хороводные танцы, которые сопровождалась пением;
2. Названия некоторых хороводных танцев образуется от родового названия;
3. У эвенков традиционно широко бытовало песенно-танцевальное искусство. В нем воплотилось накопленное веками духовное богатство эвенкийского народа, которое передавалось из поколения в поколение.

Г.Д. Фролова

(Институт монголоведения, буддологии и тибетологии, Улан-Удэ)

ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ БУРЯТСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИТМИКО-СТИХОВОЙ ОСНОВЫ КРУГОВОГО ТАНЦА ЕОХОР

Народные песни относятся к наиболее популярным жанрам бурятского фольклора. Тем не менее, в их изучении пока еще не установлены единые научно выработанные принципы. Не проведена классификация жанровых групп бурятского песенного фольклора. Опираясь на труды предшественников, и, применяя принципы классификации, изложенные В.Я. Проппом, мы считаем возможным предложить следующую классификацию бурятских народных песен (см. таблицу).

По форме исполнения народные песни бурят подразделяются на две большие группы: словесно-музыкальную и словесно-музыкально-кинетическую, т.е. на песни, которые исполняются вне движения, одним только голосом и песни, исполняемые в сопровождении различных телодвижений. Внутри этих двух групп, по форме бытования, песни делятся на обрядовые и необрядовые классы. Следующую ступень деления составляют виды произведений, объединенных общностью своих общественно-бытовых функций. Далее каждый вид включает в себя один или несколько различных жанров народных песен, отличных друг от друга формой исполнения, поэтикой и т.д.

Словесно-музыкальная группа класса обрядовых песен включает в себя следующие виды песен: культовые, семейно-бытовые и календарно-произ-

Формы исполнения	Формы бытования	Функции	Особенности исполнения
Словесно-музыкальная	Обрядовые	Культовые	1. Боогэй дурдалга (шаманские песнопения) 2. Ай дон дуун (песни ай дон) 3. Сэгзэн зугаа (кумыские песни) 4. Архийн дуун (застольные песни) 5. Буддын шажанай дуун (духовные песни)
			6. Турын дуун (свадебные) 7. Гэр булын дуун (семейно-бытовые)
			8. Ангуушадай дуун (охотничьи песни) 9. Соло-дуудалга (песни-прославления) 10. Тээгэ
			11. Ульгэрнууд (улигеры)
Словесно-музыкально-кинетическая	Обрядовые	Семейно-бытовые	12. Урланай туухын дуун (ранние исторические песни) 13. Совезд усын дуун (исторические песни советского периода)
			14. Домог дуун: гэр булын, инаг дуранай (семейно-бытовые, любовные)
			15. Нэръезэлгын дуун (хоровод "нэръелгэ") 16. Еохор (крутовой танец "сохор") 17. Хурын наадан, бойр наадан, дэрбээшэн (танец тетеревов, глухаринный танец, дэрбээшэн и др.)
			18. Бэхэлгэй дуун, оройдохоной дуун (песни кольца)

водственные. Культовая песенная поэзия генетически восходит к древним обрядам поклонения стихийным явлениям природы, божествам и духам предков. Основное содержание культовых песен - призывание счастья, благополучия и отличительной чертой данного вида является ритуальное брызганье специальными напитками (кумысом или мякотной водкой) во время исполнения указанных песен.

Семейно-бытовые песни включают в себя жанры, которые сопровождают обряды, сопутствующие жизни семьи от рождения человека до его кончины: при рождении ребенка ("милаангайн дуун"), обряд захоронения последа ("тоонто тахиха"), обряд укладывания в люльку ("ообэйдэ оруулха"), свадебный обряд ("турэ хурим") и похоронные песни ("шаналахын дуун").

Древнейшие виды обрядовых песен (охотничьи и пр.), которые были связаны с охотничьим, скотоводческим, а позднее сельскохозяйственным бытом бурят, сопровождали исполнение обрядов, которые способствовали удачной охоте, размножению домашнего скота и плодородию.

Словесно-музыкальную группу, класс необрядовых составили песни эпические, бытовые и исторические. К эпическому виду мы отнесли улигерные напевы ("ульгэрэй аялганууд"), к виду бытовых песен - жанр лирических песен "домог дуун", так называемые "обычные песни", которые условно можно разделить на тематические группы: семейная (о родителях и детях), интимная (о любви) и патриотическая (о родине) лирика. Жанры исторических песен

(“туухын дуун”) составили песни разных эпох о различных исторических деятелях и событиях.

Словесно-музыкально-кинетическая группа также разделена на классы обрядовых и необрядовых песен. Термином “кинетика” принято обозначать систему движенческой пластики, как элемент многосоставного и многофункционального явления народного творчества¹. Обрядовые песни составляют хороводные жанры: древний хоровод “*ньэрезн*” и круговой хороводный танец “*еохор*”. Также к ним относятся и песни, сопровождающие танцы (*нааданай дуунуд*: “*хурын наадан*”, “*хойр наадан*”, “*дэрбээшэн*” и др.). Танец, будучи одним из древнейших проявлений народного творчества, “являлся неотъемлемым компонентом обрядовых действий и заключал в себе соответствующую мифологическую семантику и магические функции”².

В класс необрядовых песен словесно-музыкально-кинетической группы вошли игровые песни - песни кольца (“*бэһэлигэй дуун*” или “*оройдоһоной дуун*”). Песни этого цикла получили широкое распространение благодаря традиционной бурятской игре “*бэһэлиг нюуха*” (прятать кольцо). Такова предлагаемая нами жанровая классификация бурятских народных песен.

Одним из наиболее распространенных жанров в настоящее время является древний круговой хороводный танец “*еохор*”, некоторые особенности поэтической системы которого мы кратко рассмотрим в данной статье. По мнению Д.С. Дугарова³, традиционный хороводный танец бурят являлся неразрывной составной частью сложной и развитой обрядности древних родоплеменных культов, своеобразной формой коллективного камлания и магии. Основная черта кругового танца *еохор* - тенденция от спокойного, медленного начала к постепенному ускорению до быстрых, порывистых скачков вверх. Для хорового исполнения характерны строфическая и куплетная формы с припевом. По форме *еохорные* песни - четверостишия. Два четверостишия, будучи параллельными по содержанию, составляют одну песню. Иногда встречаются и двустиишия.

Многие собиратели отмечали экспромтность возникновения *еохорных* куплетов при устойчивости строфической формы *еохора*. Всевозможные хороводные куплеты возникали по самым незначительным поводам. Исполнители не ломали голову над выбором ритмического рисунка (он определен типом произведения), не всегда подбирали рифмы (это чаще давно известные традиционные поэтические созвучия). Однажды удачно найденная рифма, четко сложенный песенный афоризм становились общенародным фольклорным достоянием. Такие устойчивые словосочетания, кочующие из одного текста в другой, не только облегчают процесс рождения хороводных песен, но и обеспечивают стабильность их ритма. Устойчивости хороводных песен способствовал и тот факт, что они всегда исполнялись не в одиночку, а коллективно. Характерным для танца является сильное ритмическое начало, отраженное в песенно-музыкальном сопровождении и подчеркнутое самими исполнителями (притоптывание, прыжки, различные движения руками и т.п.).

В соотношении словесного и музыкального компонентов народной песни,

а также в способах ее исполнения наблюдается неустойчивая координация. Главные отличия импровизационных жанров - политекстовость напева и полинапевность текста, предельная краткость, и, как ее следствие, объединение куплетов в исполнительские циклы в произвольном порядке (отсутствие сюжета, связывающего куплеты в определенном порядке). Понятие "полинапевность" подразумевает исполнение разных текстов на музыкальную формулу, мобильную в весьма широких пределах. Приведем два примера использования почти идентичных текстов в разных жанрах обрядовых песен: застольных и хороводных. Первая песня записана З.Д. Антасковой в с. Хурай-Хобок Тункинского района в 1959 г. от Дандаровой С.М., 1903 г.р.:

Хони малаа бэлшээжэ	Овец и скот выпасая,
Холболдоод бэлшэхын найшаа	На пасущихся вместе,
	полюбуюсь
Хубитай найхан эжыгээ	На счастливую матушку
	свою,
Хутэрэлдоод элэрхые найшпая ⁴	Рядышком идущую,
	полюбуюсь

По словам информатора, это застольная песня ("архиин дуун"), которую исполняли в доме ("гэртэ дуулаха дуун"). Вторая песня записана К.Л. Малакшановым в с. Торы Тункинского района, в 1956 г. В полевых тетрадах песня обозначена как *еохорная*:

Холболдожо бэлшэгшэ	На пасущихся вместе
Хони малаа найшаа	Овец и скот полюбуюсь
Үелэжэ зугаалха	На дружно поющих
Үетэн танаа найшаа ⁵	Сверстников полюбуюсь

Как справедливо отметил К.С. Давлетов, различие между отдельными песенными формами удастся дифференцировать и опознать только по мелодике, их музыкальной стороне. Иногда невозможно выделить только по текстам застольные и хороводные песни в силу значительной степени взаимозаменяемости текста и напева.

Напевы, как правило, древнее текстов, более устойчивы и четки по своим типам, и их разновидностей меньше, чем разновидностей словесного текста, порожденных потребностями быта. В силу этого один тип напева (с соответствующими изменениями) может использоваться для различных типов словесного текста. Понятие "один напев" подразумевает исполнение разных текстов на музыкальную формулу, мобильную в весьма широких пределах.

Вместе с тем, по своему музыкальному строю народная песня весьма легко поддается вариациям напева. Везде импровизация является основой народного исполнительства. Искусно сложенные *еохорные* напевы имеют зачин и обязательный подхват. Зачин зачастую имеет персональный напев, который создается на интонационной основе родовой и локальной песенной традиции. Для подхвата же характерен стабильный и общеизвестный припев. Боль-

шое значение имеет традиционный звукоидеал (термин Фр. Бозе) каждой этнической культуры, некая интонационно-тембровая модель, обобщающая специфические элементы вокальных стилей. Процесс живого интонирования в народной музыке, манера звукоизвлечения и тембр, специфические распевы слогов, являясь важнейшими формообразующими факторами, обуславливают своеобразие музыкальной интонации, устной по природе, и несводимость ее к нотной записи.

Основой стиховой формы народной песни является повтор во всех его модификациях, который получил широкое применение в качестве средств эмоциональной и словесной выразительности и в хороводных песнях. Но в *еохоре* функция повторов несколько иная. В связи с экономным использованием словесного материала *еохор* прибегает лишь к такой усилительной тавтологии, которая может укладываться в его поэтический синтаксис, которая исходит из системы ее композиции. В хороводных песнях можно отметить следующие наиболее характерные виды тавтологических сочетаний:

1) двукратный повтор парных однокоренных прилагательных или наречий, стоящих в одинаковой грамматической форме, подчеркивающих ритм танца.

Алтан алтан шаргаараа
*Ангара дээгуур ябаншаа...*⁷

На золотых, золотых саях
По Ангаре катались...

Шанга, шанга хатарха
*Шандааһанай шангынхи...*⁸

Быстро, быстро танцевать
От силы мышц зависит...

2) группы однокоренных слов, состоящие из глагола неопределенного наклонения, существительных и прилагательного.

Дуугай юундэ ябахамнай?
Дуулаһан дуугаа дуулая!
Мэтин юундэ ябахамнай?
*Мэдэһэн дуугаа дуулаа!*⁹

Что ж без песни нам ходить?
Спелые песни давайте споем!
Зачем же просто так ходить?
Знакомые песни давайте споем!

В приведенной песне 6 однокоренных слов: 1 наречие (*дуугай*), 1 прилагательное (*дуулаһан*), 2 существительных (*дуугаа*), 2 глагола (*дуулая*).

3) цепочка парных однокоренных существительных и глаголов, соединяющих собою начало и конец строк, имитируя непрерывность и замкнутость хоровода: *еохортоо-еохор*, *хуушараа-хуушарһыень*, *шэнэлэе-шэнэ*.

Ерыт орыт еохортоо -
Еохор наадан хуушараа
Хуушарһыень шэнэлэе,
*Шэнэ еохор зугаала.*¹⁰

Приходите к нам на еохор -
Еохор - танец все такой же
Прежний танец обновим
Новый еохор запоем.

4) сочетания однокоренных существительного и глагола (обстоятельства места и сказуемого).

Хатар дээрээ ерээбди,
Хатархала ерээбди.
Хамаг зондоо ерээбди,

На пляску мы пришли,
Поплясать пришли.
К людям мы пришли,

Зугаалхая ерээбди.¹¹

Повеселиться мы пришли.

5) наиболее распространенной формой повтора внутри строфы является повтор глаголов, иногда существительных, в конце строки в одной грамматической форме. Причем повтор может осуществляться на всех четырех строках или же через строку дважды.

Алда хара саажая
Ара хойноо хаян *хатаран*
Аман соохи зугаае
Нэлгэн байжа *хатарая*.¹²

Саженную черную косу,
За спину перебросив, попляшем.
Песни (горла своего)
Сменяя попоем.

6) однокоренные прилагательные внутри строфы, выполняющие функции определений к существительным.

Сабшалани узуураар
Сагаан тохорюун ябагша,
Сагаан хаани уудэндэ
Салдаад мангад ябагша.¹³

По краю покоса
Белый журавль похаживает
У ворот белого царя
Русский солдат похаживает.

7) наиболее привычной формой повторения для еохора являются различные виды параллелизма: как символического, так и логического. Внутренний мир человека сопоставляется с явлениями и предметами окружающей действительности или противопоставляется им. В таких куплетах можно отметить словесное единоначатие.

Шуһан улаан зээрдэм
Шолмойн хатартай зээрдэм.
Шуһан улаан шаастай -
Шолмойн зугаатай шаастай.¹⁴

Кроваво-красный рыжко мой -
С дьявольской рысью рыжко.
Кроваво-красная девица -
С чертовскими песнями девица.

8) довольно часто повторы выражены числительными в начале строк в параллельных рядах (анафора). Как правило, их дополняют повторы внутри (симплока) и в конце строк (эпифора). Все вместе это представляет фразовую синонимию, когда одна и та же мысль выражается дважды тавтологически и словами синонимами.

Хоер шудэ шудэгдэлбэй,
Хоер наһа наһалдагбэй.
Дабхар шудэ шудэлдэгбэй,
Дасин наһа наһалдагбэй.¹⁵

Дважды зубы не появляются,
Дважды жизнь не проживешь.
Двойные зубы не появляются
Вторую жизнь не проживешь.

Единоначатия, синонимические группы, сочетания однокоренных слов не только концентрируют внимание на определенном понятии, но и усиливают паузы, организуют ритм стиха, способствуют повышению или понижению тона, создают в пределах почти одинакового для большинства произведений мелодического стереотипа своеобразие интонирования.

Эпифора чрезвычайно распространена в бурятской поэзии. Повторение последней строки - преднамеренный прием выделения слов и понятий с основной смысловой нагрузкой - "зугаалхая ерээбди" ("песни попеть пришли"). Использование приема повторения вызывает ощущение упругости ритма пляски. Все эти примеры показывают, насколько "органична и глубока связь однокоренных сочетаний с ритмико-стиховой и синтаксической

структурой устных произведений. Синтаксический параллелизм, одна из характерных особенностей народного стиха, также неразрывно связан с тавтологическими группами¹⁶. Синтаксический параллелизм значительно усиливается мелодическим параллелизмом при помощи анафоры, характерной для напевного стиха. Мелодия устанавливает ритмическую меру стихов, устанавливая относительную их изохронность, что особенно характерно для хороводных песен. Иногда употребляется в конце стихов усилительная частица “лэ” с разнообразными вариациями: *ло, лэ, лоо*.

В хороводных песнях, как правило, куплет или строфа дважды или трижды повторяются, при этом полностью сохраняется синтаксическая структура и смысловое значение. Во второй и третьей строфах изменяются или варьируются только начальные аллитерируемые слова стихов, остальные слова остаются без изменения, употребляются слова синонимы.

- | | |
|---|------------------------------|
| 1. Собхор дээрээ ерээбди, | На “подпрыгивание” мы пришли |
| Собхорхоео ерээбди. | Попрыгать мы пришли. |
| Сасуугандаа ерээбди, | К ровесникам мы пришли, |
| Зугаалхая ерээбди! | Песни попеть пришли. |
| 2. Хатар дээрээ ерээбди, | На пляски мы пришли, |
| Хатархая ерээбди. | Поплясать мы пришли. |
| Хамаг зондоо ерээбди, | К людям мы пришли, |
| Зугаалхая ерээбди! И т.п. ¹⁷ | Песни попеть пришли. И т.п. |

Наличие ритмико-синтаксического параллелизма в хороводных песнях подразумевает наличие рифмы. Предположительно, самая древняя рифма - тавтологическая (или эпифора) - сплошная рифма (“аааа”). Перекрестная тавтологическая рифма (“абаб”) является наиболее распространенной в бурятских хороводных песнях, она охватывает более половины фонда сохорных песен. На втором месте по частоте употребления стоит особый вариант четверостишия с перекрестной рифмовкой: четные стихи, как обычно рифмуются, а нечетные остаются холостыми (т.е. незарифмованными) - “хаха”, где “х” - холостой стих, и наоборот - “ахах”. Смежная - “аабб”, охватная - “абба” и вольная рифмы присутствуют в хороводных песнях в единичных случаях.

Литература:

1. Нагаева Л.И. Танцы восточных башкир. - М., 1981. - С. 70.
2. Там же, с. 123.
3. Дугаров Д.С. Исторические корни ..., с. 117.
4. Песни хонгодоров / Сборник. Подготовка текстов, составление, предисловие и примечания Фроловой Г.Д. - Улан-Удэ, 1998. - С. 48.
5. Там же, с. 107.
6. Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. - М.: Наука, 1996. - С. 259.
7. Там же, с. 113.
8. Там же, с. 115.
9. Там же, с. 114.
10. Там же, с. 114.

11. Там же, с. 115.
12. Там же, с. 119.
13. Там же, с. 121.
14. Там же, с. 99.
15. Там же, с. 123.
16. Евгеньева А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII - XX вв. - М. - Л., 1963. - С. 253.
17. Там же, с. 116.

Л.И. Винокурова
(Институт проблем малочисленных
народов Севера, Якутск)

К ИСТОРИИ УКЛАДА ЖИЗНИ ТУНГУСОВ ЯКУТИИ

Исторический опыт существования аборигенных меньшинств Севера Саха-Якутии вызывает большой интерес исследователей. Самобытная духовная культура этносов опирается на не менее оригинальный социально-экономический уклад жизни. Сохранность в традиционном укладе современных тунгусских этносов архаичных черт всегда была предметом дискуссий антропологов, социологов и философов истории. Вопрос напрямую связан с одним из интереснейших вопросов для истории - об этапах развития общества.

В течение уже нескольких столетий любое общество рассматривается как некий комплекс, проходящий собственный путь прогресса. Идея о прохождении определенных стадий развития всеми народами оформилась еще в XVII в. Путем эмпирических наблюдений и логических размышлений разные ученые приходили к выводам об общих этапах развития человеческого общества в разных временных и географических ситуациях. В науке сложилось господствующее мнение о переходе общества от варварства и дикости к цивилизации через три общие стадии: собирательство и охота - пастушество - земледелие. Эта формула была господствующей в академических исследованиях, хотя бесспорен факт существования на Земле территорий, не располагающих к земледелию в его распространенном виде. Землепашество в классической форме невозможно в зонах вечной мерзлоты, что вынуждает местных жителей на поиски других форм жизнеобеспечения.

Мнения исследователей хозяйства малочисленных народов Севера сводятся к признанию особого хозяйственного мира, обусловленного географией, климатом, фауной и флорой мест проживания. Именно эти условия диктовали коренным народам якутского Севера, разнообразным по этногенезу и языку, сходный и перекликающийся комплекс занятий.

Существующую здесь систему традиционных культурно-хозяйственных комплексов можно назвать циркумполярной. Данная система представляет собой цепь тесно взаимосвязанных между собой традиций, вытесненных

тысячелетним опытом народов, среди которых значительную часть составляют тунгусоязычные этносы - эвенки и эвены.

Традиционные культурно-хозяйственные комплексы циркумполярных обитателей на первый взгляд очень разнообразны и вроде бы даже не близки. Транспортное оленеводство тунгусо-маньчжурских, уральских и некоторых палеоазиатских народов объединяло такой широкий диапазон народов, как саамы в странах Скандинавии на западе и юкагиры, чукчи, коряки на востоке. Следующим следует назвать континентальную и арктическую охоту и рыболовство автохтонов российской и северо-американской Арктики. Территорию Саха-Якутии охватывает также уникальная культура арктических охотников и рыболовов, простирающаяся от северных территорий России до Гренландии. На якутском Севере распространена также культура классических охотников, довольно близкая к культуре канадских и аляскинских индейцев - охотников на карибу.

В настоящее время весьма сложным представляется выделение хозяйственно-культурного типа в "чистом" виде, т.к. культурные ареалы не существуют обособленно, они буквально переплетены друг с другом. Автором в свое время была предпринята попытка проанализировать карты расселения традиционных типов хозяйства и диалектных границ тунгусских языков. Как помнится, несовпадение основных границ этих параметров было значительным. Остается открытым также вопрос приоритетности тех или иных этнических технологий, хозяйственных навыков, распространенных в результате межкультурных контактов и бытовавших в силу свободного, независимого от друг друга, освоения.

Интересны северное скотоводство и коневодство, появившиеся на высоких широтах в исторически обозримое время и органически составляющие северное хозяйство. При этом следует помнить, что в более благоприятных климатических зонах на р. Амур, например, конные эвенки-тунгусы существовали как самостоятельная этническая группа в течение длительного времени. Взаимовлияние и взаимодействие типично арктических и субарктических скотоводческих хозяйств происходило в разные исторические периоды и в различных социально-экономических условиях. Развитие скотоводческой культуры в свое время вызвало резонанс по всей северной Азии. Аналогичные процессы отмечены в странах Скандинавии, Канаде и на Аляске. На якутском Севере автохтонные культуры не только не исчезли, более того, в них скотоводство трансформировалось, т.е. возник новый, адаптированный комплекс.

Совершенно особым вопросом является проникновение земледельческой культуры на Север. Со временем возникли даже культурные ареалы, где равномерно развивались оленеводство, скотоводство и земледелие. Например, в благоприятных климатических условиях Южной Якутии к земледелию перешла часть безоленных эвенков.

Однако самыми устойчивыми почти повсеместно остаются охота и рыболовство, а в пастбищных зонах - оленеводство. При этом данные отрасли

пользовались отработанными технологиями, обслуживались старыми навыками, т.е. проявили себя как консервирующие традиционный хозяйственный уклад. Якутский этнограф Ф.Ф. Васильев считал, что историческая сопротивляемость национальных культурных черт у народов Севера оказалась достаточно высокой (1).

Нельзя не видеть, что консервативность отраслей арктического хозяйства объясняется, прежде всего, их прямой связью с природно-климатическими условиями и зависимым положением от не менявшейся тысячелетиями экологической специфики Севера.

Хозяйственная культура, основанная на присваивающих видах человеческой деятельности, не допускала каких-либо значительных инноваций и со стороны представителей производящего вида хозяйственной деятельности даже в эпоху научно-технического прогресса. Такое устойчивое хозяйственное равновесие в арктической зоне сложилось, возможно, еще в эпоху неолита.

С эпохи неолита на обширной территории северо-востока России сталкивались культуры: как, например, на Дальнем Востоке смешались - аборигенный пласт оседлых рыболовов, морские рыболовы и охотники; западнее - таежный сибирский пласт пеших охотников и охотников-оленьеводов; на прибрежных зонах - степная культура коневодов и скотоводов, культуры морских зверобоев и рыболовов. В палитре Дальнего Востока просматривается и юго-восточный тип культуры.

По всей видимости, здесь шли интенсивные этнические процессы. В соседних ареалах - Приморья и Приуралья вообще считается, что "все тунгусо-маньчжурские народы ...этнически многокомпонентны" (2). Процессы смешения этносов, их хозяйственного и языкового взаимовлияния и взаимопроникновения давно являются предметом изучения специалистов самых разных профилей.

Вопрос об исторических судьбах и перспективах аборигенного уклада и образа жизни для нас означает вопрос жизнеспособности и перспектив для хозяйства северян. Потому что нигде больше в мире хозяйство и образ жизни, жизнеобеспечение и жизнедеятельность с окутывающей их культурно-духовной сферой так тесно и напрямую не связаны.

Часто приходится встречаться с мнением, что малочисленные народы Севера лишь этнографический материал, неорганическое вещество в исторических организмах Востока или Запада. При этом считается, что у культуры три судьбы - самостоятельный, позитивно действующий культурно-исторический тип, разрушительный "бич Божий, добивающий дряхлые цивилизации" или экспонат этнографии (3). Один из работающих сегодня в сфере философии аборигенной истории Ю.А. Самар указывает на актуальность систематической типологии Данилевского Н.Я. "форм исторической жизни человечества", основанной на культурно-исторических типах развития. Данилевский писал об искажающей "пропорции исторического здания" привычку отождествлять судьбы Европы и романо-германских народов с судьбой всего че-

ловчества. Сегодня данная европоцентристская теория выглядит устаревшей.

Ю. А. Самар предпринимает очередную попытку интерпретации евразийства, что само по себе интересно применительно к малочисленным этносам Севера, Сибири и Дальнего Востока. Из живущих рядом народов у саха, имеющего достаточную численность интеллигенции, идеи евразийства в современном чтении представлены в основном популярными публикациями. При этом из российско-евразийской теории Самар извлекает не просто прогноз, а методологию, подчеркивая, что синтез формационного и цивилизационного подходов и идея культурно-исторического типа улавливает первичный феномен социального бытия (4). Таким образом, в своей малоизученной, скрытой от письменной теории, истории малочисленные народы Севера выступали в роли конститутивных элементов коллективной субъективности.

Очевидно, что этническое развитие всегда многовариантно. Этносы - изолаты могут прийти к сумеречному состоянию, к реликтовости, описываемым в этнологической литературе. По единодушному мнению североведов, возврата из реликтового модуса нет - это исторический тупик. Возможны этнические мутации - метисизация (в нашем случае - продолжение смешивания тунгусских этносов между собой или другими этносами). Логика исторической судьбы России, сплетающей в мощные полиэтнические государства все населяющие ее народы, приводит к трем вариантам: денационализация, ревитализация и третий путь - творческое продолжение и обогащение культурной традиции.

Ведущие российские культурологи вычленяют 4 подсистемы в компонентах культуры этноса: производственную, жизнеобеспечивающую, соционормативную и познавательную; 4-сферность культуры "ложится" на "деятельностное" основание. Подобное видение выдержало проверку на обширном этнографическом фоне. Основой бытия тунгусских народов является их традиционное хозяйство. Оно органически переплетено с экологической культурой, со знанием природных условий деятельности. Материальную культуру составляют созданные или приобретенные человеком существенные средства жизнедеятельности: жилище с утварью и интерьером, хозяйственные постройки, одежда, транспорт, пищевые продукты, орудия труда.

Будучи ограничены объемом статьи, не будем специально углублять нормативную культуру, хотя, как увидим, также связанную с хозяйственной деятельностью. Она включает в себя общественные устои, выраженные в стереотипах межэтнического и межтрупового общения, идеологических и правовых установках относительно власти, войны, суда, собственности, а также в принципах экономических связей по производству и в производстве - в хозяйственных объединениях, торговле, обмене, распределении.

Литература:

1. Васильев Ф.Ф. Традиции и современность в циркумполярной системе

культур//Языки, культура и будущее народов Арктики. Тезисы докладов международной конференции 17-21 июня 1993 г. Часть 1. Якутск, 1993. С.53.

2. Самар Ю.А. Общественный строй коренных малочисленных народов Дальнего Востока (Культурно-исторический аспект) (рукопись). 1998.

3. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1, М., 1993. С.163, 165.

4. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.

М.Х. Белянская

(Институт проблем малочисленных
народов Севера, Якутск)

ТУНГУСО-МАНЬЧЖУРСКИЕ НАРОДЫ ЯКУТИИ В ИСТОРИИ АЗИИ

Происхождению тунгусских народов и развитию их истории посвящено немало работ. Все это в совокупности было направлено на воссоздание целостной культурно-этнической ситуации, присущей эвенкам и эвенкам нашей республики.

Видимо, уже в III тыс. прототунгусские народы стали более широко расселяться по территории Восточной Азии, а позже они упоминались в древне-китайских летописях под именем "дун и". По всей видимости, в группу "восточных варваров" входили и племена тунгусского происхождения.

На берегах Сунгари будущие *когуресцы*, завладевшие позже северной частью современной Кореи, вытеснили оттуда прототунгусские племена. Исконные обитатели этих земель были вынуждены приспособливаться к новой ситуации - появлению соседей. Вступая с пришельцами в тесные взаимоотношения, они частично ассимилировались с ними, другие же племена мигрировали в незаселенные районы, перекочевывая с места на место, уходя все дальше на север.

Р.Ш. Джарылгасинова при изучении древней культуры *когуресцев*, опираясь на мнения русских исследователей - своих предшественников, развивает мысль об этническом общем корне тунгусо-маньчжурских народов с древними корейцами. Одним из первых, кто высказал предположение о связи древних корейских племен с тунгусо-маньчжурскими народами, был Н.Я. Бичурин¹. Н.В. Кюннер позже поддержал мнение своего предшественника². Обобщая все перечисленные выше высказывания об едином этническом происхождении древнекорейских племен с тунгусо-маньчжурскими народами, Р.Ш. Джарылгасинова в работе "Древние когуресцы" провела свое собственное исследование по этому поводу. Результаты анализа древних мифов из культурного наследия современных корейцев представляют для нас интерес как источники, объясняющие этническое происхождение самих корейцев. Так, в мифе о первопредке, основателе первого корейского государства - Чу-

моне, отражено явление передвижения народов в I тыс. до н. э. Р.Ш. Джарылгасинова приводит высказывание Н.Я. Бизурина о том, что во II столетии до н. э. “усилился тунгусский Дом Гао (Когуре - Р.Д.)”³. В своих выводах автор опирается также и на мнение другого исследователя А.Л. Лубенцова, который в 1897 г. утверждал, что “тунгусское племя Каори (Кори, Каоли) явилось на территорию современной Кореи с берегов Сунгари”⁴.

Данные археологических раскопок последних лет свидетельствуют о передвижении древних тунгусских народов на рубеже II-I тыс. до н. э. на восток и юго-восток, что вполне дает основание утверждать, что в генезисе корейцев имело место влияние северных, т.е. тунгусских, элементов.

Несомненно и родство языков этих народов. В языке *когуресцев* находят параллели с языками алтайской языковой семьи, куда входит эвенкийский и эвенский языки. В пользу этого высказываются и многие лингвисты, по мнению которых современный корейский язык относится к алтайской языковой семье (Ю.Н. Мазур, Г.И. Рамstedт и др.)⁵, а конкретно, тунгусо-маньчжурским языкам. На принадлежность корейского языка к группе тунгусо-маньчжурских языков специально указывал Е.Д. Поливанов⁶. Кроме этого, особо отметим, что лингвистическая параллель между эвенским и корейскими языками сохраняется и поныне. Так, к примеру, мы обратили внимание на то, что некоторые существительные у эвенов и корейцев имеют одно значение. Синонимами выступают: *букчан* (эв.) - остров, *нук* (кор.) - возвышенность. Близки по значению и некоторые глаголы в обоих языках, например, *апка* (эв.) - душить, *апка-хада* (кор.) - ощущение давления.

Итак, в середине I тыс. до н. э. на этнополитической карте восточно-азиатского региона появились когуресцы, которые в IV веке создали свое древнее государство, что и вынудило тунгусские племена уйти на север, в сторону Амура. Вполне возможно, что некоторые тунгусы ушли раньше, а другие - позже, третьи же - “влились” в корейский этнос.

По описанию Э.В. Шавкунова, этот регион представлял собой страну с притоками и истоками Амура, где долины больших и малых рек чередовались с горными массивами, а степь и лесостепь - с тайгой. Здесь проходили естественные природные границы: на востоке и на юге - побережья Желтого, Японского и частично Охотского морей, на севере - хребты Становой, Джундыр и Джунджур⁷. Доступ на эту территорию был открыт лишь с запада и юго-запада. Именно сюда, теснимые более сильными соседями, мигрировали этнические общности или отдельные их части. Правда, очевидно и то, что эта местность уже была заселена аборигенным населением и вновь прибывшим племенам приходилось либо силой обеспечивать себе жизненное пространство, либо раствориться среди местных жителей. По мнению Э.В. Шавкунова, здесь образовалась особая контактная зона с многочисленными взаимопроникновениями культур⁸. Как показывают археологические данные, именно здесь нашли себе пристанище прототунгусские племена. Можно отметить еще, что тунгусские народы были собирателями и охотниками, ведшими полукочевой и кочевой образ жизни, а данное обстоятельство диктовало им по-

иски новых пастбищ для скота. В результате, одни из них стали переселяться из Забайкалья в районы Верхнего Приамурья, а затем на юг Маньчжурии и Приморья, другие ушли на север и позже расселились на всей территории Западной и Восточной Сибири. Можно предположить, что именно в этот период современные эвены Якутии отошли на север, передвигаясь все дальше и дальше, приближаясь к Ледовитому океану. Как показывают письменные источники, введенные в научный оборот Э.В.Шавкуновым, в этот период у прототунгусских народов произошло разделение на южных и северных⁹. Появились и некоторые изменения в материальной и духовной культуре. Однако следует отметить, что между всеми тунгусскими племенами еще долгое время продолжали существовать тесные связи. Вполне возможно, что у них выработалась определенная этническая устойчивость в контактах с соседними народами. Примером этого может служить в частности то, что у современных эвенков в орнаментальных украшениях наблюдаются схожие элементы с маньчжурами¹⁰, которые в своей этнической основе родственны тунгусами. Кроме этого, много общего в культуре чжурчженей с культурой эвенков и эвенков, например, в сходстве украшений и орнаментальных мотивов¹¹. А это указывает на то, что современные эвены Якутии сохранили древние пласты своей культуры, совершив даже своего рода ее консервацию.

Расселению по Восточной Сибири "северных" или еще протосеверных тунгусов способствовало сохранившееся со времен их пребывания в горных районах Забайкалья оленеводство¹², благодаря чему они могли совершать свои бесконечные передвижения.

К этому моменту протосеверные тунгусы почти сложились как этнос, приобретая свои неповторимые черты.

Исход древних северных тунгусов со своей уже исторической родины начался предположительно с XII в.¹³ Вероятно, этому способствовали, в какой-то мере, постоянные набеги монгольских племен, а позже усиление власти Чингисхана и образование в XIII в. монгольского государства.

Таким образом, северные тунгусские народы приблизительно с этого времени постепенно расселились по всей Сибири. Некоторые племена ушли на среднюю Лену, где с приходом якутов были вынуждены отойти, как к северу, так и к западу, а также вниз по ее течению¹⁴. Это обстоятельство во многом опередило со временем известное обособление северных тунгусов на западных и восточных.

Районом обитания северных тунгусов, постепенно заселивших огромную территорию Восточной и Западной Сибири, на западе явилась Обь в ее среднем течении, на севере - лесотундра между низовьями Лены и Енисея, на востоке - побережье Охотского моря (южная часть) и на юге - левобережье Амура.

Существует еще одна группа исследований, обобщающих свидетельства первых землепроходцев Сибири и Дальнего Востока. Из них следует, что во второй половине XVII в. и в начале XVIII в. этот регион представлял в этни-

ческом плане довольно пеструю картину¹⁵. Основу населения составляли чукчи, коряки, ительмены, юкагиры, эскимосы. Более поздними пришельцами были тунгусы, расселившиеся по всему северо-востоку по нескольким направлениям.

В ходе взаимодействия народов культурное взаимопроникновение культур неизбежно, но само собой разумеется, что это влияние не бывает односторонним, каждый элемент чуждой культуры, несомненно, адаптируется в местной среде и видоизменяется в той или иной степени. Подобные процессы проходили и в культуре эвенов Якутии, они на собственной основе все подвергали "переработке", ничего не принимая в "чистом виде".

1. Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. - М.-Л., 1950.

2. Кюнер Н.В. Китайские известия о народах Южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. - М., 1961.

3. Джарылгасинова Р.Ш. Древние когуресцы. - М., 1978. С. 56.

4. Там же. С. 96.

5. Одним из первых ученых, обосновавших теорию родства алтайской языковой семьи, был М.Х. Кастрен. См. его работу: Кастрен М.А. Основы изучения тунгусского языка // Титов Е.И. Тунгусо-русский словарь. - Иркутск, 1926. С. 1-64.

6. Описание Кореи /АН СССР. Институт Азии. - М., 1960. С. 436.

7. Шавкунов Э.В. Указ. соч. С. 22.

8. Шавкунов Э.В. Указ. соч. С.22.

9. Разделение тунгусов на северных и южных было зафиксировано впервые Л.И. Шренком. См.: Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. - СПб., 1899. Т1. С. 296.

10. Истоки искусства, к примеру, у народов Амура уходят в каменный век, именно там зародилась его богатая и своеобразная орнаментика, аналогичная и тунгусам севера России. Подробнее см.: Деревянко А.П. В поисках оленя Золотые Рога. Новосибирск, 1980. С. 319.

11. Шавкунов Э.В. Культура чжурчженей - удигэ XII-XIII вв. и проблема происхождения тунгусских народов Дальнего Востока. - М., 1990. С. 174.

12. О роли оленеводства в переселении тунгусских народов по территории Сибири и Севера см.: Богораз В.Г. Оленеводство. Возникновение, развитие и перспективы // Проблемы происхождения домашних животных. - Л., 1933. Вып. 1; Гурвич И.С. Этническая история северо-востока Сибири (Труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Нов. сер., т. 89). - М., 1966; Левин М.Г. К

проблеме этногенеза тунгусов. - М., 1960; Вайнштейн С.И. Проблемы происхождения оленеводства в Евразии // СЭ, 1970, № 6; и др.

13. Туголуков В.А. Тунгусы (эвены и эвенки) Средней и Западной Сибири. - М., 1982. С. 155.

14. Туголуков В.А. Указ. соч. С. 155.

15. Антропова В.В. Военная организация у народов Крайнего северо-востока Сибири // Труды Института этнографии: сибирский этнографический сборник. - М.-Л., 1957. Вып. 11. Т. 35. С. 107.

В.В. Шумилова

(Якутский государственный университет
им. М. Аммосова, Якутск)

РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О МИРЕ В ЭВЕНСКИХ МИФАХ

Первотворение Вселенной по религиозным воззрениям народов Севера представляет большой научный интерес. И поэтому в данной статье были сделаны попытки проанализировать космологию первотворения мира у эвенов на основе мифов, легенд, преданий и устного народного творчества народа.

В статье использованы работы историков, филологов, занимающихся эвенской культурой¹. Также были привлечены материалы по народу саха как источник для сравнительного анализа по религиозным воззрениям².

Представления северян о происхождении мира, земли, явлений природы отразились в мифах, на основе которых появились мифологические сказки, космогонические предания, легенды. Изначально мифы воспринимались как достоверные знания о сотворении мира, окружающей природе. Подобные явления можно найти и у народа саха. Так, в статье В.В. Винокурова олонхо представляет устную народную эпопею якутского народа, состоящей из мифов о богах, рассказов о происхождении Вселенной, людях и сознании населяющих Средний мир. Автор статьи подробно описывает космологию олонхо, которая во многих отношениях напоминает космологию китайскую, индийскую, греческую, персидскую и ряда других народов. К подобному описанию можно отнести и космологию народов Севера, а именно эвенов и эвенков. Однако в религиозных представлениях тунгусо-маньчжурских народов происхождение земли отражается в мифах и легендах, чего не могут обнаружить в олонхо народа саха. Так, в олонхо нет сюжета, объясняющего происхождение мира, однако он сохранился в народных легендах. А главными творцами мира Вселенной у тех и у других народов являются Главные Боги. У якутов это - Творец *Айыы Тойон*, а у эвенов - всевышний бог неба *Һээки*, у эвенков - *Сэвэки* и у юкагиров - Верховный Бог *Хойл*.

Согласно этим представлениям, мир создавался у каждого народа по-своему, однако у всех существовало разделение Вселенной на Верхний, Средний

и Нижний миры. Исходя из этого, каждый мир населен добрыми и злыми духами. И поэтому вся окружающая человека природа воспринималась как живая, одушевленная.

Проблема происхождения земли рассмотрена в статье Т.М. Сем, по которой видно, что происхождение земли связано с гагарами. Примером такого цикла может служить миф о сотворении земли небесным шаманом (*ньанин саманин*), который превратил в землю маленький комочек глины, доставленный гагарой со дна моря по его просьбе.

По другим версиям космогонических сказаний эвенов различных регионов Севера страны, существует еще несколько вариантов сотворения мира богом *Һэвки-Сэвэки*. В первом, *Һэвки-Сэвэки* из воды создает птиц, зверей и людей. Первые люди, мужчина и женщина, были сотворены из ила или глины. Для того, чтобы они любили друг друга, *Һэвки-Сэвэки* вынимает у них по одному ребру и обоим его подменивает. Во втором варианте - бог из воды делает песок, потом землю, а из земли создает человека. Из ребер человека он вылепил женщину.

Таким образом, в мифологических текстах народов севера Якутии содержатся изначальные моменты происхождения мира. Основными фигурами мифического действия, которые действовали в этот момент, были творцы Вселенной. В работе А.А. Алексеева отмечено, что по представлениям древних эвенов, мир создал всевышний бог неба - *Һэвки*, который представлялся в образе старика, дарившего жизнь людям, животным и растениям. Вселенная - *Нэблээн* состоит из трех сфер: Верхнего, Среднего и Нижнего. Средний мир - мир людей, животных, птиц и растений, и он представлялся однослойным. Верхний и Нижний миры были многоярусными. Верхний мир имел: 7 небо - 7 ярусов, 9 небо - 9 ярусов и 12 небо - 12 ярусов. Всего 28 ярусов. Все в целом составляет мир божественных существ или мир небожителей, где обитают боги солнца, луны, молнии и грома (авдри). Кроме того, здесь обитают боги-покровители людей, животных и птиц. Например, бог-покровитель человека - *Кудьай*, бог-покровитель охоты - *Һинкэн*, который и является богом Солнца, выступал перед людьми в образе молодой, красивой девушки "азиатского облика", которая дарит охотникам различных животных. А у народа саха дух-глава тайги и хозяин охотников назывался *Баай Байанай*.

По религиозным воззрениям, средняя сфера - мир животных существ: людей, животных, птиц и растений, где обитали также и различные духи. Например, дух земли - *тоор муһонни* (женщина-мать), дух воды - *моо муһонни* (старушка), дух огня - *тов муһонни*, который у эвенов выступает в виде антропоморфного существа мужского пола, "похожего на человека". *Тов муһонни* - добрый дух, дающий тепло. Он - главный покровитель семьи, ее счастья и благополучия. Также он является связующим звеном между небесными божествами и земными духами. *Тов муһонни* считался советчиком эвенов во всех серьезных делах кочевой жизни. Считалось, что дух огня, защитник и хранитель человека, передает не только свои предостережения, но и предупреждает о недовольстве или угрозах различных духов данной местности. В Среднем

мире обитали и другие духи: это дух леса, местности, горы, перевала, реки, озера, скалы, дерева, чума, стойбища (*орикит*), старого стойбища (*амдие*) и различные духи предметов и вещей.

В Нижнем мире *Буни* обитали злые духи (*аринкол* и *ибдырил*), причиняющие людям зло, посылая на них различные болезни. После смерти душа человека (*наньын*) улетает в сторону небожителей, т.е. в верхнюю сферу.

Таким образом, до принятия христианства в религиозной системе эвенов существовала иерархия сверхъестественных существ, небесных богов, божеств-покровителей и различных духов Среднего мира, которые подчинялись Всевышнему богу духов Среднего мира, которые подчинялись Всевышнему богу неба - *хэвки*. Все эти боги и духи могли творить добро и зло, они могли отвернуться от человека и наказать его, если он нарушал обычаи и ритуальные обряды. Невыполнение обычаев и традиций предков считалось большим грехом - *хиньимкин*. Исходя из сказанного выше, можно сделать выводы о том, что религиозные воззрения эвенов нашли свое отражение в мифах, которые являются источниками представлений о мире и месте человека в нем.

Примечания

1. Линденау Я.И. Описание народов Сибири (первая половина XVIII века). Магадан, 1983. Алексеев А.А. Забытый мир предков. Якутск, 1993; Дуткин Х.И. Эвенский фольклор. Якутск, 1996; Роббек В.А., Дуткин Х.И. Миф о происхождении земли и человека в эвенском фольклоре//Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Якутск, 1978; Сем Т.М. Гагара творит землю//Северные просторы, № 1, 2, 1993;

2. Гоголев А.И. Эпико-мифологический мир саха//Язык-миф-культура народов Сибири. Якутск, 1996; Он же. Лекции по исторической этнографии якутов. Якутск, 1978.

Е.К. Алексеева
(Институт проблем малочисленных
народов Севера, Якутск)

КУЛЬТУРНО-ЭТНИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ ЭВЕНОВ С СОСЕДНИМИ НАРОДАМИ (на примере материальной культуры)

Сравнительно-сопоставительный анализ материальной культуры эвенов с другими народами Сибири показывает, что в их наследии имеется много общих черт. Это объясняется единством хозяйственной деятельности, сходством географических условий и взаимных культурных влияний с народами соседних регионов, прежде всего, с юкагирами, коряками, чукчами, саха (яку-

тами), русскими. У этих народов налицо параллели в одежде, жилище, транспортных средствах и т.д.

Согласно этнографическим данным, в момент проникновения тунгусских племен (предков эвенов и эвенков) из Прибайкалья и Забайкалья на территорию Якутии (I тыс. н. э.), она была заселена древнеюкагирскими племенами. Формирование эвенов и близкородственных им эвенков происходило в районах северо-восточной Азии в результате смешения тунгусских и юкагирских элементов. Совместное проживание предков современных юкагигов, эвенов и эвенков продолжалось в течение многих веков, пока не появились новые волны переселенцев – тюркоязычных предков якутов.

Результатом этих контактов явилось заимствование различными группами эвенов многих черт языка и культуры соседних народов. Сами эвены в настоящее время образуют несколько локальных групп, которые в значительной мере отличаются по культуре и языку.

Таким образом, традиционная материальная культура представляет собой ценнейший материал для изучения этнической истории эвенов.

СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

1. Ав-ав (aaw-aaw) *эвен.* звукоподражательный сигнал, подражающий олененку и подзывающий мать [ПМА № 45, 72; Новикова, 1980, с. 160].
2. Агачинан (aḡačhīnan) *эвенк.* – *енис.* весенний праздник, посвященный священной оленю. В этом празднике определяющее значение имеет песенное выражение всех участников во главе с шаманом [ТМС, т. II, 1977, с. 308] (см. икэнипкэ).
3. Аката (akata) *эвен.* музыкальный лук [ПМА, № 72; ТМС, т. I, 1975, с. 25; Петров, 1997, с. 41] (см. аланга, бэр, бэи).
4. Аланга (alan'a) *эвенк.-алд.-зейск.* музыкальный лук [ПМА № 71; Эвенк. РС, 1958, с. 23] (см. аката, бэр, бэи).
5. Алма (alma) *эвен.* песня, воспроизводящая слова и мелодию другого носителя фольклорной традиции. Традиционная песня [ПМА № 45, 62, 72; Новикова, 1980, с. 158; Бурский, 1991, с. 139–149] (см. Икэ, ог, тинмэй).
6. Алма схэйни (alma ekheyni) *удэ* напев-воспоминание, представляющий повторение импровизации (возможно по тексту или напеву) известного традиционного певца [Шейкин, 1982, 13; Кормушин, 1998, с. 243].
7. Аламасини (alamasini) *удэ* “подражание”, звуковая имитация “голосов” зверей и птиц в вокальной звукоподаче [Шейкин, 1982, с. 9–10; Кормушин, 1989, с. 205] (см. диганани, нгаусини).
8. Алга (alga < algys саха “молитвенное обращение к духам” < alqis др. тюрк. “хвала”) *эвенк.* – *север.-байк., вит.-олек., алд.-зейск.* молитвенное обращение к огню, солнцу, небу и духам природы с пожеланием благополучия. Текст в условиях торжественного произнесения (гимнический статус) может речитироваться или напеваться [ПМА № 38, 71; Кэптукэ, 1996, с. 114–116; ДТС, 1969, с. 38; ТМС, т. I, 1975, с. 30] (см. хиргэчин, нингур, нингивки).
9. Аммэ вэчэрэ вэчэн (ammē vechere vechen) *маньч.* жертвоприношение с музыкой, совершаемое государем в жертвенниках небу, земле, духам плодородия [Захаров, 1875, с. 45].
10. Ашумби-мбуха фаду дзань (ashumbi-mbuha fadu dzan') *маньч.* “свистунка, похожая на ротовую полость утки”. Стрела с железным наконечником, внешне напоминающим “утинный нос” с двумя отверстиями [Захаров, 1875, с. 29]. Свистящая стрела, символизирующая голос утки-демуурга, разделившей вселенную на океан и землю (см. дзанга моо ниру, дзань, дзорхо, дэрэнгэ дзань, сиси ниру).

11. Ачавэчэн ~ ачамбуфи вэчэрэ вэчэн (achavechen' ~ achambufi vechere vechen) *маньч.* жертвоприношение предкам, совершаемое вечером перед началом нового года в храме предков, куда приносятся таблички с именами предков из северного, среднего и южного храмов [Захаров, 1875, с. 50].
12. Бига воктони пига (biga woktoni piga) удэ "пищалка из полевой травы", шалмей из тростника или другой пустотелой травы [Шейкин, 1982, с. 12] (см. пига, пиганку).
13. Бака (baka) удэ тембровое слово, используемое в колыбельном пении [Шейкин, 1982, с. 12; ТМС, т. I, 1975, с. 118].
14. Баргавун (bargaawun) *эвен.-охот.* дуговой варган [ПМА № 45, 72, 82] (см. гаукан, игун, конгкукан).
15. Билгау (bilgau) *эвенк.-енис.* свисток из высушенного горлышка птицы, с помощью которого "извлекали свистящие звуки", которые издают птицы [Рычков, 1922, с. 476].
16. Бити (biti от bititi *сахэ* "ритуальный танец, передающий бег божественного табуна" [Пекарский, 1958, т. I, с. 479; Лукина, 1998, с. 45-49]) *эвен.* "танец, когда двое стоят друг против друга, машут руками и поют хрипящим голосом ёһ-ёһ-ёһ" [Линденау, 1983, с. 36] (см. гухитэ, дехонди, дзэхэрэ, киндил, лоргинди, нёргэн, унхю, хэдзэ).
17. Бугдинги (bugdin'ni) *эвенк.-вятим.* маленькое копытце оленя - погремушка, подвешиваемая на колыбели (см. синикен и чэлчи) [Эвенк. РС, 1958, с. 64; ТМС, т. I, 1975, с. 101; ТМС, т. II, 1977, с. 421] (см. чэлчи, явикта).
18. Бунiku (buniku) *ульч., нан.* охотничья труба из бересты, имитирующая голос изюбра [ПМА № 13, 15, 18; Сем Ю., 1973, с. 260; Лопатин, 1922, с. 137-138] (см. бунингу).
19. Бунингу (bunin'ku) удэ охотничья труба из бересты, имитирующая "голос" изюбра [Кормушин, 1989, с. 215, ТМС, т. I, 1975, с. 110] (см. бунiku).
20. Бэ-бэ (be-be) *эвен.* тембровые слова, используемые в колыбельном пении (см. бака).
21. Бэбэчидивун (bebechidiwun) *эвен.* колыбельное пение [ПМА № 1; Новикова, 1980, с. 164] (см. эмусими).
22. Бэи (bэi) удэ 1) охотничий лук, 2) смычок от струнной пико-лютни дэюлианки, 3) архаичный хордофон, на котором играют вместо варгана кунгкай [ПМА № 3, 11, 35; Кормушин, 1998, с. 216] (см. аката, бэр).
23. Бэр ~ бэркэн (ber ~ berken) *эвенк.-енис.* 1) охотничий лук, 2) музыкальный лук, на котором играли, ударяя пальцем по тетиве и резонируя ртом [ПМА, 71; Рычков, 1917, с. 476; Василевич, 1969, с. 209; Петров, 1997, с. 41] (см. аката, бэи).
24. Гагдалиадзэфи (gagdaliadzafi) удэ игра палками, фехтование; звуковое орудие в виде соударяющихся стержней [ПМА № 6; ТМС, т. I, с. 135].
25. Гиккэчи (gikkeshi) *ороч.* игра: детская, на музыкальном инструменте [ПМА № 16; ТМС т., 1977, с. 434-435] (см. гусини, купи, эви, эфичэ).
26. Гангинга (gan'in'a от ganigi "водяные духи, загадывающие загадки") удэ загадка, как составная часть песенного текста (спрашивать и отвечать на загадки можно только весной) [Кормушин, 1989, с. 220] (см. натбунку).
27. Гаукан ~ гявкан (gauqan ~ gyawqan) *эвен.-маг., камч., бер.* пластинчатый варган из дерева, металла или кости [ПМА № 45, 72, 82; ПМ Игнатъевой; Атлас МИН, 1975, с. 194; Новикова, 1980, с. 166] (см. баргавун, игун, конгкукан).
28. Гис (gis) *эвенк.* шаманская палочка, которой ударяют по бубну [ПМА № 64; ТМС, т. I, 1975, с. 156].
29. Гисивун (gisivun) *эвенк., нег.* шаманская палочка, которой ударяют по бубну [ПМА № 32, 71; ТМС, т. I, 1975, с. 156].
30. Гисил (gisil) *нан.* шаманская палочка, которой ударяют по бубну [ПМА № 13, 15, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 156].
31. Гиспун (gisipun) *ульч.* шаманская палочка, которой ударяют по бубну [ПМА № 17, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 156].
32. Гису ~ гишу (gisu ~ gishu) *эвенк., ороч., салон, маньч.* шаманская палочка, которой ударяют по бубну [ТМС, т., 1975, с. 156; Аврорин, Лебедева, 1978, с. 48-50, 173; Мазин, 1984, с. 199].
33. Гисун ~ гихун (gisun ~ gikhun) *эвенк., эвен., маньч.* 1) шаманская палочка, которой ударяют по бубну; 2) барабанные палочки у шаманов [ТМС, т. I, 1975, с. 156; Захаров, 1875, с. 331].
34. Гонгойни (gongojni) удэ 1) парашаманистическая игра на бубне перед обрядом шамана (с целью привлечь своих духов для помощи шаману); 2) шаманский обряд по поводу убитого на охоте медведя; 3) игра на бубне (иногда с пением), имитирующая ша-

- манское камлание (без вызова духов-помощников) [ПМА № 6, 7, 8, 10, 11, 15, 18, 21; ТМС, т. I, 1975, с. 172] (см. гонгоро, такун-такун).
35. Гонгоро (gongoro) *нан.-бик.* парашаманистическая игра на бубне перед обрядом шамана (с целью привлечь своих духов для помощи шаману) [ПМА № 15, 18, 21].
36. Гус (gus) *эвенк.* звуковое украшение - подвески из костей на одежде [ПМА № 81; Эвенк. РС., 1958, с. 98].
37. Гусиня (gusini) *удэ* 1) игра детская; 2) наигрывание на музыкальном инструменте [ПМА № 6, 7, 10, 12, 15; Шнейдер, 1936, с. 38; Кормушин, 1998, с. 223] (см. эви, гиксэчи, куппи, эфичэ).
38. Гухитэ (guhite) *эвен.* "Орел, птица-великан" круговой танец, в котором при помощи кинематики и звукоподражаний на вдох и выдох имитировали движения и голос тотемного орла [Жорницкая, 1966, с. 84-85; ТМС, т. I, 1975, с. 175] (см. бити, дехонди, дзэхэрэ, киндил, лоргиндю, нёргэн, унхю, хэдзэ).
39. Гуэдзэнгэ ~ гудзэнгэ ~ гондзиэнгэ (guedzenge ~ gudzenge ~ gon'dzien'ge) *удэ* 1) детская звуковая игрушка; 2) общее название музыкальных инструментов (см. кункай, момо кункай, клунки, дзобуги, комокто, пиганку, кигонку, ялчуга, хуганку) [ПМА № 8, 10, 11, 12, 15, 18, 21; Шнейдер, 1936, с. 37; Кормушин, 1998, с. 224].
40. Гэсутор ~ гэсигор ~ гэсугур (gesugor ~ gesigor ~ gesugur < gese "вместе") *эвенк.-витим.-олек., алд.-зейс.* круговой танец [ПМА № 38, 71; Айзенштадт, 1995, с. 31; Жорницкая, 1966, с. 93; Романова, Мырсева, 1971, с. 28, 44; ТМС, т. I, 1975, с. 182] (см. хэдзэ, эхэрье, дэвэй, дзэлэндэ, одзор, эхэкэн).
41. Гю (gyu) *удэ* шаманская палочка, обжелеенная мехом выдры (иногда собаки), которой ударяли по бубну [ПМА № 4, 6, 8, 11; Браиловский, 1901, с. 212; ТМС, т. I, 1975, с. 156] (см. гис, гису, гисун, гисивун, гиспун, гисят, гисала).
42. Давлавуи (dawlaawui < dašun др. монг. "песня") *эвенк.* 1) песня с традиционной структурой напева, стиха; 2) песня-поэма; 3) заимствованная по сюжету и напеву песня [ПМА № 38; 72; Воскобойников, 1973, с. 9; ТМС, т. I, 1975, с. 186] (см. дахавка).
43. Дали (dali < dalu 1. "лопатка оленя", 2. "гадать, ворожить") *орок.* Амурский тип шаманского бубна (унгту), имеющий форму оленьей лопатки и, возможно, поэтому получивший такое название [ПМА № 1; ТМС, 1975, т. I, с. 194] (см. унгтувун, унгтучу, унгтукэн, кёбэкэ).
44. Дахавка (dahavka) *нег.* Песня шамана, повествующая о его путешествиях в другие миры [ТМС, т. I, 1975, с. 191] (см. давлавун).
45. Дехонди (dehondi) *эвен.* Круговой танец, в котором музыкальная композиция основывалась на импровизационном запеве и рондальном припеве с амфибрахической структурой [Эвен. Песни, 1960, с. 60] (см. бити, гухитэ, дзэхэрэ, киндил, лоргиндю, нёргэн, унхю, хэдзэ).
46. Дзага ~ дзаган (dzaga ~ dzagan) *удэ* 1) напев 2) голос 3) мелодия [ПМА № 6, 7, 8, 10, 12, 15, 21; Кормушин, 1989, с. 231], (см. дзага, дзилган, дзилдан, дигта, диганяни, дилган, дилген).
47. Дзадзига (dzadziga) *удэ* 1) лозвонки, нанизанные на скобе шаманского бубна (обычно две скобы крепятся к ободу в верхней части бубна) 2) систр-погремушка [ПМА № 6, 7, 8, 11, 15] (см. чимини).
48. Дзай (dzai) *удэ* нанайская мелодия, напев, песня [ПМА № 8, 10, 11, 15], (см. дзари, дзага, дзилган).
49. Дзилган (dzilgan) *маньч., нан.* 1) голос, 2) тон в музыке, 3) пение птиц [ПМА № 13, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 206] (см. дзага, дзилдан, дигтан, диганяни, дилган, дилген).
50. Дзилдан ~ дзилдан (dzildzan ~ dzildan) *ульч., орок.* голос, напев [ПМА № 17; ТМС, т. I, 1975, с. 206] (см. дзага, дзилган, диганяни, дилган, дигта, дилген).
51. Дзанга мо ниру (dzan'a moo niru) *маньч.* "стрела из камфорного дерева" - стрела с костяной головкой, имеющей одно свистковое отверстие [Захаров, 1875, с. 956]. "Начальный тон" "поющих стрел" связан с именем шаньюя - создателя стрелы. Название стрелы ниру соответствует чжурчженскому ниру и северо-тунгусскому термину нур или йур [ТМС, 1975, т. I, с. 648] (см. ашумби-мбуха фаду дзань, дзань, дзорхо, дэрэнгэ дзань, сиси ниру).
52. Дзань (dzan') *маньч.* свистящие стрелы, определяемые термином, известным у орочей, *удэ* и нанайцев как название стрелы с наростом на конце [ТМС, 1975, т. I, с. 250] (см. ашумби-мбуха фаду дзань, дзанга моо ниру, дзорхо, дэрэнгэ дзань, сиси ниру).
53. Дзараха (dzarakha) *ульч.* диалогические песни - шаманские и лирические [ПМА № 32; Суник, 1985, с. 194].

54. Дзарин ~ дзарим I (dzarin ~ dzarim < dza "подпевать, подражать в пении") *эвенк.* шаманский напев, исполняемый только шаманами, прошедшими обряд посвящения. Напев исполняется с респонсорной второй шаманистов (см. дзаричин), что усиливает воздействие на них шамана [ТМС, т. I, 1975, с. 228, 252, 324; т. I, 1977, с. 135, 338; Титов, 1926, с. 52; Кэптука, 1996, с. 117; Айзенштадт, 1995, с. 53-67, 217-220; Эвальд, 1932, с. 584; Тунг. сб., 1936, с. 214, 284] (см. дэвдэкин, икэнипкэ, ираптылга, нимганивка, сингкэлэвун, сэвэнчэпкэ, эривун, яян).
55. Дзарин II (dzarin) *нан.* 1) песня, имеющая пентатонную эталонировку; 2) песня-импровизация с тоновой нестабильностью; 3) песенная вставка в эпосе, сказке [ПМА № 2, 13, 15, 18, 21, 22, 32; МФНСС, 1966, с. 3-94; Бултакова, 1983; Киле В., 1992; ПФНСДВ, т. 11, 1996;].
56. Дзаричин ~ дзаривка (dzarichin ~ dzarivka) *эвенк.* гетерофонное или каноническое подпевание шаману во время камлания [ПМА № 64, 95; Айзенштадт, 1995, с. 271-282; Кэптука, 1996, с. 117] (см. дзарин, дэвдэкин, икэнипкэ, ираптылга, нимганивка, сингкэлэвун, сэвэнчэпкэ, эривун, яян).
57. Дзиман мулан (dziman mudan) мелодия, напев, голос в песне [Захаров, 1875, с. 988].
58. Дзобби (dzoobbi) *ороч.* рамная погремушка-мембранофон в виде лапообразного овала, выполнявшая две обрядовые функции: 1) на медвежьем празднике у женщин во время ритуального танца и 2) в шаманском обряде у женщин в кульминационных разделах ритуала. Данный инструмент символизировал медвежью лапу [ПМА № 6, 16; Аврорин, Лебедева, 1978, 183] (см. дзобуга, дзопьякан, дзорпу).
59. Дзобуга (dz'obuga) *удэ.* парная погремушка-мембранофон, с которой женщины-шаманки танцевали и пели в кульминационном разделе шаманского сеанса. Погремушка олицетворяла лапу медведя [ПМА № 6, 7, 8, 11, 13; Браиловский, 1901, с. 171] (см. дзобби, дзопьякан, дзорпу).
60. Дзопьякан ~ дзапакан (dz'op'akan ~ dzapakan) *нан.* парная погремушка, с которой женщины-шаманки танцевали и пели в кульминационном разделе шаманского сеанса [ПМА № 13; Оненко, 1980, с. 180] (см. дзобби, дзобуга, дзорпу).
61. Дзорпу (dzoopu) *ульч.* рамная погремушка-мембранофон в виде лапообразного овала, выполнявшая две обрядовые функции: 1) на медвежьем празднике у женщин во время ритуального танца и 2) в шаманском обряде у женщин в кульминационных разделах ритуала [ПМА № 17, 32; Смоляк, 1991, с. 276] (см. дзобби, дзобуга, дзопьякан).
62. Дзорхо ~ дзоро ~ йоро (dzorkho ~ dzoro ~ yoro) *маньч.* "поющая на разные голоса" - стрела с костяной или роговой головкой, имеющая пять граней, на каждой из которых имеется отверстие-"глазок". Число пять символизирует мировую гармонию звуков окружающей акустической среды: возгласы людей, гомон птиц, жужжание насекомых, лай собак (голоса животных), кукареканье петухов (сигналы домашних птиц) и др. [Захаров, 1875, с. 998; ТМС, 1975, т. I, с. 226, 348]. Название соответствует древнемонгольскому названию джорута [ТМС, 1975, т. I, с. 266] (см. ашумби-мбуха фаду дзань, дзанга моо ниру, дзань, дэрэнгэ дзань, сиси ниру).
63. Дзу кигосинку (dzu kigosin'ku) *удэ.* флейтовый аэрофон с двумя свистковыми устройствами, расположенными в одном цилиндре из коры тальника: 1) свистки находятся в двух противоположных концах трубки, а отверстие для вдывания - в центре 2) свистки расположены последовательно, а отверстие для вдывания - в одном из концов трубки [ПМА № 6, 10; МТНСДВ, 1986, с. 50-51] (см. кигосинку).
64. Дзум ~ дзунг (dzum ~ dzun') *нан.-бик.* одиночный гонг на подставке, стоящий перед жертвенным домиком мяо или подвешенный на жертвенном дереве [ПМА № 15, 21, 60] (см. дзунг, чимила).
65. Дзунг (dzun' ot chzun) китайск. "колокол" *маньч.* медный колокол [ТМС, т. I, 1975, с. 275] (см. дзум).
66. Дзуранку (dzuran'ku) *нан., бик.* однострунная смычковая пико-лютня [ПМА № 15, 21, 60] (см. дзюлианки, дучэкэ, дудуманку).
67. Дзучун (dzuchun) *маньч.* песенная партия актера в театре [Захаров, 1875, с. 166].
68. Дзюлианки ~ дзюлианку ~ дзюлианга (dzulian'ki ~ dzulian'ku ~ dzulian'ga) *удэ.* 1) общее название "тоновых" инструментов (см. чангаланку, кингулиа чикии). 2) однострунная смычковая пико-лютня. 3) шалмей из какалии или тростника с пальцевыми отверстиями [ПМА № 3, 6, 7, 11, 15, 18, 21; НМИИМ, т. II, 1988, с. 137-138; МТНСДВ, 1986, с. 61-69] (см. дзуранку, дучэкэ, дудуманку, тэнкэрэ, сирпакта, куп).
69. Дзелэнгэ ~ дзелэнгэ ~ дзалила-дзальё ~ дзалиэр (dzelende ~ dzalila-dzajol' ~ dzaljer < dzalan "сустав") *эвенк.-сев.-байк., витим.-олек., алд.-зейс.* круговой

- танец, основанный на кинемах с "ломанием" и "кручением" суставов рук, ног и туловища [ПМА № 38, 71; Эвенк.РС, 1958, 114; Тутулюков, 1969, с. 130; Айзенштадт, 1995, с. 178, 180; Кэптукэ, 1996, с. 117-119] (см. хэдзэ, ехэрье, дэвэй, гэсугор, одзор, эхэкэн).
70. Дэзхэрье (dzeherje) *эвен.* многочастный круговой танец, в котором верховное божество благодарит за "прилет птиц", "возможность благополучно пережить зиму", "приход весны", "благоухание лета", "рождение оленя" и т.п. Танец состоит из трех разделов: 1) гетерофонное пение, где старейшины поют, положив друг другу руки на плечи, 2) антифонное пение тембровых слов, 3) респонсорное пение запевалы и хоровой вторы [Алексеев, 1993, с. 30, 53-59; Жорницкая, 1966, с. 79-81] (см. бити, гухитэ, дехонди, киндил, лоргиндо, нёртэн, унхю, хэдзэ).
71. Дигга (digga) *ороч.* голос, напев, мелодия [ПМА № 16; ТМС, т. I, 1975, с. 206], (см. дзага, дзилган, дзилдзан, дилган, дилген).
72. Диганаини (diganaini) *удэ* 1) говорение, 2) произнесение звуков, символизирующих голоса зверей и птиц [ПМА № 6, 8, 10, 11, 15, 21; Шнейдер, 1936, с. 20; ТМС, т. I, 1975, с. 206; Кормушин, 1998, с. 227] (см. дзага, дзилган, дзилдзан, дигга, дилган, дилген).
73. Дилган (dilgan) *эвенк., сол., нег.* голос в пении, напев, мелодия [ПМА № 71, 81; ТМС, т. I, 1975, с. 206] (см. дзага, дзилган, дзилдзан, дигга, дилген).
74. Дилген ~ делган ~ дилгон (dilgn ~ dielgan ~ dilgon) *эвен.* голос, напев [ПМА № 45, 72; ТМС, т. I, 1975, с. 206], (см. дзага, дзилган, дзилдзан, дигга, дилган, диганаини).
75. Доролон кумун (dorelon kumun) *маньч.* дворцовый церемониальный оркестр [Захаров, 1875, с. 825].
76. Дэвэй (dewej ~ dewejde) *эвенк. - вит.-олек, алд.-зейс.* круговой танец с рондальной, песенной и респонсорной формой [ПМА, № 38, 71; Эвенк.РС, 1958, с. 132; ТМС, т. I, 1975, с. 228; Романова, Мкрсева, 1971, с. 28, 44-45; Айзенштадт, 1995, с. 31, 178, 180, 182, 184, 185, 192, 193] (см. хэдзэ, ехэрье, дэзэлэндэ, гэсугор, одзор, эхэкэн).
77. Дэвдэкин (dewdzekin) *эвенк. - енис.* камлание шамана [Эвенк.РС, 1958, с. 131] (см. икэнникэ, ираптылга, нимгангивка, сингкэлэвун, сэвэчэпкэ, эривун, яян).
78. Дээрэнгэ дзань *маньч.* "благородная свистунка", "стрела на зверей" с костяным четырехгранным острием и "четырьмя отверстиями для издания свиста" [Захаров, 1875, с. 809]. Число четыре символизировало четыре конца света: восток - запад - север - юг (от дэрэ "страны света" [ТМС, 1975, т. I, с. 236]) (см. ашумби-мбуха фадэ дзань, дзанга моо ниру, дзань, дзорхо, сиси ниру).
79. Дэтле кикэвун (det'le qiqewun) *эвен.* пищик из толстого пера крупной птицы [ПМА № 72, 82; ТМС, т. I, 1975, с. 231].
80. Еяни ~ еени (jejani ~ jejeni) *удэ.* шаманское пение, с помощью которого шаман общается с духом покровителем сэвэхи, ганики [ПМА № 3, 6, 7, 8, 11, 12, 15, 18, 21, 60; Кормушин, 1998, с. 242; Шаманизм, 1992, с. 50-51; ПФНСДВ, 1998, т. 18, с. 42-45, 555] (см. сэвэсини, янку, хэундэни).
81. Еку-еке (jeku-jeké) *удэ.* песня-танец, созданная в подражание круговым танцам эвенков, которые "приходили" в земли удэ и охотились у них. Песня-танец представляла собой круговое хождение в сопровождении возгласного напева. Песня выражала любовные отношения между девушкой из рода Каза и эвенком по имени Содзо [ПМА № 7, 8, 21, 47; ПФНСДВ, т. 18, 1998, с. 60-61].
82. Екэм (jeget) *маньч.* песни сексуального содержания [Захаров, 1875, с. 195].
83. Еха-еха (jeha-jeha) *удэ.* тембровое слово в традиционном пении [ПМА № 3, 6 - 8, 10 - 12, 15, 18, 21] (см. ява-ява).
84. Ехэрье (jeherje) *эвенк. - енис., сев.-байк.* круговой ритуальный танец, исторически связанный с архаичной хороводной практикой, нашедшей отражение на наскальных рисунках Верхней Лены и Прибайкалья. Отличительный припев ехэрье является структурообразующим тембровым припевом в рондальной, куплетной, гетерофонной и респонсорной формах [ПМА № 71; ТМС, т. I, 1975, с. 356; Жорницкая, 1966, с. 93-96; Эвальд, 1932, с. 584; Тунг. сб., 1936, с. 142; Айзенштадт, 1995, с. 31-43, 178-195; Дугаров, 1981, с. 116] (см. хэдзэ, дэзэлэндэ, дэвэй, гэсугор, одзор, эхэкэн).
85. Ехэй ~ ехэ (jehej ~ jehej) *удэ.* пение традиционной мелодии с тембровым, спонтанным, заготовленным, клишированным и стиховым текстами [Шейкин, 1983, с. 70-93] (см. икэн, дзари, хагавун).
86. Ии (iis) *эвенк., эвен.* звук, музыкальный звук [Эвенк.РС, 1958, с. 157; Новикова, 1980, с. 179; Лебедев, 1982, с. 168].
87. Игики амунэн (iigiki amunen) *эвен. - индиг. - калым.* "звучащая отметина", фрикционная лопатка оленя, используемая для отпугивания волков и развлекательной сонор-

- ной практики (см. юагиры) [ПМА № 72; ТМС, т. I, 1975, с. 294, т. II, 1977, с. 60] (см. ихике кэндэт).
88. Игун (iḡun) *эвен.-верх.* варган из деревянной, костяной или металлической пластинки [ПМА № 45, 72, 82; ТМС, т. I, 1975, с. 294] (см. баргавун, гаукан, конгкукан).
89. Идакауун (idaḡauun от idakaa - бить колотить) *эвенк.-алд., зейск. и ох.* палка-хлопушка, свистящий прут и плетка, хлопающий бич [ПМА 38, 70; ТМС, т. I, 1975, с. 297] (см. каврики, чечуга, камнги и пасакалдиун).
90. Иктэмэ нэлбин (iktēme nēlbin) *эвенк.* звуковое украшение, подвески из зубов животного [Эвенк.РС, с. 160].
91. Икэ (ike < iis "звук") *эвен.* 1) песенная импровизация, 2) традиционная песня, 3) стих, стихотворение [ПМА № 45, 62, 72; Новикова, 1980, с. 177; Алексеев, 1991; Павлова, 1996; Эвен. Песни, 1960; Воямтит, 1990; Эвен.НП, 1994; ТМС, т. I, 1975, с. 301] (см. алма, тинмэй, ог, экэй).
92. Икэн (ikēn ~ ikewun < iis "звук") *эвенк.* 1) вокальная музыка; 2) песня-танец; 3) стих, стихотворение [ПМА № 32; 71; ТМС, т. I, 1975, с. 301] (см. икэвкэ, икэникпкэ, ихэн).
93. Икэвкэ (ikeewkee) *эвенк.* Песенные разделы в эпических и сказочных текстах. Структурообразующим фактором в таких песнях является запев из тембровых слов [ПФНСДВ, т. I, 1990, с. 89-36; ТМС, т. I, 1975, с. 301] (см. икэн, икэникпкэ, ихэн).
94. Икэникпкэ (ikenipke) *эвенк.* 1) праздник, посвященный священному оленю, предполагающий песенное поведение всех участников во главе с шаманом (см. икэвкэ, ихэн, ихэн); 2) весеннее камлаие шамана [ПМА № 71; Василевич, 1969, с. 239; ТМС, т. I, 1975, с. 301] (см. дэвдзэкин, икэникпкэ, ираптылга, нимнганивка, сингкэлэвун, сэвэнчэпкэ, эривун, яян).
95. Илбелдвун (ilbēldwun < ilbē - "погонять") *эвен.* оленеводческие сонорные "погонялки", хлопающий бич, свистящая плеть [ПМА № 72; Новикова, 1980, с. 177] (см. пасекелдвун, хят).
96. Илбэчивун *эвенк.* палка-погремушка с язычком (илбэ язычок ботала, илбэми охотится гоном); хлопающий бич пастуха-оленевода [ПМА № 38, 70; Эвенк.РС, 1958, с. 163].
97. Имчи (imchi) *маньч.* "одноручный бубен", т.е. бубен с внешней рукояткой на ободке, "в который бьют при молитве об изгнании бесов" [Захаров, 1875, с. 111].
98. Ираптылга (iraptylga < iir saha "сходить с ума") *эвенк.* психоделическое камлание начинающего шамана, "сумашествие" [ПМА № 71; Эвенк. РС, 1958, 176] (см. дэвдзэкин, икэникпкэ, нимнганивка, сингкэлэвун, сэвэнчэпкэ, эривун, яян).
99. Ихике кэндэт (ihiki kēndēt) *эвен.-индиг.-кол.* "звучащая лопатка", погремушка из лопатки, на концах которой насажены подвески-погремушки из мелких костей и копыт [ПМА № 82; ТМС, т. I, 1975, с. 294, 448] (см. игики амуэн).
100. Ихэн ~ ихан ~ икан (ihēn ~ ihaan ~ ikaan) *нег.* песенная импровизация, песня [ТМС, т. I, 1975, с. 301] (см. икэвкэ, икэникпкэ, ихэн).
101. Каврики (kawriki) *эвенк.-охот.* хлопающий кнут, которым погоняют оленей [Эвенк.РС, 1958, с. 185] (см. идакавун, камнги, чечуга).
102. Камнги (qalp'i < др.тюрк. qatshu) *эвенк.-алд.-зейск.* хлопающий бич или свистящая плеть [ПМА № 70; ТМС, т. I, 1975, с. 297; ДТС, 1969, с. 415].
103. Кангалдэ ~ кангелде (qan'alde ~ qan'ildē) *эвенк., эвен.* 1) ботало на шее упряжных оленей - язычковый колокол из "выдолбленного до наружной оболочки лосинного рога" [Милдендорф, 1869, ч. II, т. V, с. 496]; 2) ботало на шее оленя в виде деревянного бруска и фрагмента оленьего рога [ПМ Томского]; 3) ботало на рогах стадных оленей для отпугивания волков (из 4 копытца, деревянного бруска) [ПМА № 72; ТМС, т. I, 1975, с. 373] (см. кингемкэлдвун, коболок, конгыра, кукалавун, чоґ).
104. Кар ~ каре ~ кари (kar ~ kare ~ kari) *эвенк.* свистящий тонкий прут [ПМА № 38, 70; Эвенк.РС, 1958, с. 193-194].
105. Кёбэкэ (qoobēkē) от qobo "круглый, бубенчик") *эвен.* чукотский тип бубна круглой формы и с внешней рукояткой на обечайке, имеющий функцию детской звуковой игрушки [ПМА № 83] (см. унгту, унгтукэн).
106. Кёкэкэ (qoobēkē) *эвен.* ударяемая погремушка из полого рога горного барана. Ее наполняли маленькими круглыми камешками и закупоривали широкий открытый конец [ПМА № 82].
107. Кито (kigo от ki-ki тембровые слоги, передающие свист) *удэ* свистковый способ звукоизвлечения: губами, с пальцами во рту, кистями рук, сложенными лодочкой, с па-

- лочкой, приставленной к губам, с закрытым цилиндром, свистком [ПМА № 3, 6-8, 10-12, 15, 18, 21, 22; Шнейдер, 1936, с. 45] (см. кигосини тада, кигосинку).
108. Кигосини тада (kigosini tada) *удэ* свистящая боевая стрела [ПМА № 6] (см. сэлэ, хэ-ликэ, кигосини тада).
109. Кигосинку (kigosin'ku) *удэ* свисток из тальника, состоящий из трубки (кора) и свисткового порошка (древко) [ПМА № 6, 11, 12; МТНСДВ, 1986, с. 47-50] (см. дзу кигосинку, кикэвки, киекэлдивун, куючику, коё).
110. Киекэлдивун ~ киекэлдивен ~ киекэвен ~ кикэвун ~ кикэхек (kieekældiwun ~ kieekældiwun ~ kieekəwən ~ kiikəhek) *эвен*. свисток из тальника [ПМА № 45, 62, 72, 75; ТМС, т. I, 1975, с. 392] (см. кигосинку, кикэвки, куючику, коё).
111. Кикэвки ~ кикэгди ~ кикэпки ~ кикэчэн (kikewki ~ kikegdi ~ kikepki ~ kikechen) *эвен*. 1) свисток из тальника, 2) пищалка из бересты - манок на кабаргу [ПМА № 38, 71; ТМС, т. I, с. 392] (см. кигосинку, киекэлдивун, куючику, коё и пичавун, нэчэвун).
112. Кингемкэлдивун ~ кингалкав ~ кингелен (kin'gəmkældiwun ~ qin'alkaw ~ qin'gelen) *эвен*. мелкие позвонки, используемые на бытовых предметах и одежде как звуковое украшение [ПМА № 72, 82; ТМС, т. I, 1975, с. 396; Лебедев, 1982, с. 171] (см. кангалдэ, коболок, конгыра, кукалавун, чоґ).
113. Кингулиа чикчи ~ кёңголокчи ~ кяунки ~ кюунки (kingulja chikchi ~ kyon'goloktsi ~ kjaun'ki ~ kyun'ki) *удэ* труба из длинного стебля полой травы какалии [ПМА № 3, 4, 6, 7, 8, 11, 15, 21, 22; МТНСДВ, 1986, с. 41-47; Кормушин, 1989, с. 252].
114. Киндил ~ хиндел (qin'dil ~ qin'dyl) "ломать" (о крыльях птицы и конечностях человека) *эвен*. "ломания", танец, основанный на изгибах тела и рук, который сопровождается горлохрипениями на вдох и выдох с имитацией голосов птиц "хм-м-м, хи-ки-хи" [Жорнишкая, 1966, с. 81; ТМС, т. I, 1975, с. 396] (см. бити, гухитэ, дехонди, дзэхэрьэ, лоргиндю, нёргэн, унхю, хэдзэ).
115. Коболок ~ коболо ~ кобо (qoboloq ~ qobolo ~ qobo < саха "бубенчик") *эвен*. бубенчик из пленки, кожи, кости и металла [ПМА № 72, 82; ТМС, т. I, 1975, с. 402] (см. кангалдэ, кингемкэлдивун, конгыра, кукалавун, чоґ).
116. Коё (kojo) *орок*. свисток из тальника [ПМА № 1; ТМС, т. I, 1975, с. 392] (см. кигосинку, кикэвки, киекэлдивун, куючику).
117. Кокчин кангака ~ кокчика (qoqchin kan'aga ~ qoqchika) *эвен*. "звонящие копыта", погремушка из оленьих копыт [ПМА № 82; Новикова, 1980, с. 184; Лебедев, 1982, с. 171] (см.).
118. Комокто (komokto) *удэ* 1) погремушка из высушенного пузыря; 2) бубенец [ПМА № 3, 5, 6; Шнейдер, 1936, с. 46] (см.)
119. Комокто дини (komokto dini) *удэ* связка из четырех колокольчиков - систр, которым пользовался шаман во время кульминации обрядовой мистерии [ПМА № 6].
120. Конгат (qoon'at) *эвен*. подвески-погремушки на праздничной женской и детской одежде [ПМА № 72, 82; Новикова, 1980, с. 185] (см. конгат, чурит, нэл).
121. Конгипкавун ~ кэнгипкэвун (qon'ipkawun ~ qen'ipkewun < qon'ko "удар по полому предмету") *эвен*. металлический дуговой варган [ПМА № 38; 71; Атлас МИН, 1975, с. 193; Галайская, 1973, с. 349; Эвенк.РС, 1958, с. 210] (см. тэргилбакаун, пургипкаун, пэнгипкэвун, пангар).
122. Конгукан (kon'kikan) *эвен*. пластинчатый варган из дерева [ПМА № 45, 72, 82; Атлас МИН, 1975, с. 194; ТМС, т. I, 1975, с. 412] (см. баргавун, гаукан, игун).
123. Конгыра (kon'uga) *эвен*. колокольчик [ПМА № 45, 72, 824; Лебедев, 1978, с. 171] (см. кангалдэ, кингемкэлдивун, коболок, кукалавун, чоґ).
124. Конкай (qon'qai) *нан*. варган, изготовленный из выструганной в виде пластинок ветки барбариса. Наигрыши на варгане способствуют удаче в охотничьем промысле [ПМА № 2, 15, 18, 32] (см. момо кункай, кункай-2, конкихи).
125. Конкихи (kon'kikhi) *нег*. пластинчатый варган из дерева [ПМА № 32; Атлас МИН, 1975, с. 194; Цинциус, 1982, с. 232] (см. момо кункай, конкай, кункай-2).
126. Кордаву́н (kordawun) *эвенк.-сев.-байк., енис.* 1) дуговой металлический варган [ПМА 71]; 2) 12-струнная цитра, "сделанная буга" - духом-хозяином промысловых зверей [Сиб.вост., 1822, с. 54-55]; 3) единствольная трехструнная смычковая лютня [Тунг.Сб., 1936, с. 233] 4) гармонь [Эвенк.РС, 1958, с. 212; ТМС, т. I, 1975, с. 434-435] (см. кур, конгипкавун, тэргилбакаун, пургипкаун, пэнгипкэвун, пангар).
127. Кукалавун (quqalawun) *эвен*. жезл с подвесками-погремушками, нанизанными на кольцо с ручкой. Практиковался как оберег имущества при перекочевке [ПМА № 72, 82; Новикова, 1980, с. 187] (см. кангалдэ, кингемкэлдивун, коболок, конгыра).

128. Кумун (*qumun* < *qo-mun-go* когурё. "лютня черного аиста" > др. тюрк. *Qo-buz*) *маньч.* 1) название музыки, обладающей государственным статусом; 2) музыка, имеющая акустическую эталонированность в практике "пяти тонов"; 3) музыка на инструментах, соответствующих "восемью тонам" (классификация по материалу: камень, металл, шелк, кожа, дерево, медь, тыква, глина) [ТМС, т. I, 1975, с. 431; Джарылгасинова, 1972].
129. Кунивкан – кунилдивун (*quniwqan* – *quildiwun*) *эвен.* аэрофон в канале: 1) труба из бересты, на которой звук извлекается путем втягивания в себя струи воздуха; 2) язычковый пищик (из пера – дятле кикэвун) с приставленным раструбом из бересты [ПМА № 45, 72; ТМС, т. I, 1975, с. 432].
130. Кунгкай – I (*kun'ka'i*) *удэ* дуговой гетероглотический варган из металла. Наигрывать имитировали плач (см. дзюлианки) или имели любовный смысл в общении молодых людей. "Короткие" удары по язычку сопровождалась артикуляцией *ехе-ехе-ёвэ*, "долгие" удары – *ко-о-лэ-лэ* [ПМА № 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 18, 21, 22; Браиловский, 1901, с. 142; Атлас МИН, 1975, с. 194; Галайская, 1973, с. 349; Кормушин, 1989, с. 252; МГНСДВ, 1986, с. 56–58] (см. конгипкавун, конкукан, муэнэ, мухэнэ, мухэе, мухэлэ, мэкэни).
131. Кункай – 2 (*kun'ka'i*) *ороч.*, *ульч.*, *ороч.* пластинчатый варган из дерева, бамбука [ПМА № 1, 3, 13, 16, 17, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 450; Атлас МИН, 1975, с. 194–195] (см. момо кункай, конкай, конкхихи).
132. Кунис (*kunis*) *эвенк.* закрытый тальниковый свисток с внутренней щелью [ПМА № 38, 71; ПМ Дорожковой и Нихифоровой; Эвенк.РС, 1958, с. 221] (см. киго).
133. Купи – хупи – куфи (*kupi* – *khupi* – *kufi*) *нан.*, *ульч.*, *ороч.* игра: детская, на музыкальном инструменте [ПМА № 13, 17, 32; ТМС т. II, 1977, с. 434–435] (см. гусини, гискэчи, эви, эфичэ).
134. Кур (*kur*) *эвенк.* 1) цельностольная трехструнная лютня со смычковым или шипковым звукоизвлечением; 2) название русской балалайки; 3) название русской гармошки [Атлас МИН, 1975, с. 193; ТМС, т. I, 1975, с. 434–435] (см. кордавун).
135. Куригикэ – курикэ (курибикэ от кури – шуметь) *эвенк.* жужжалка -детская игрушка [ПМА № 38, 71; ТМС т. I, 1975, с. 437;] (см. хуриувкэвун).
136. Курукэн – курукан (*kuurukan* – *kuurukan*) *эвен.* жужжалка - детская игрушка [ПМА № 45, 82; ПМ Игнатьевой; ТМС, т. I, 1975, с. 436].
137. Куючичу (*kujuchiku*) *ульч.* свисток из тальника [ПМА № 17, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 392] (см. кигосинку, кикэвун, киекэлдивун, коё).
138. Кэнгуктэ – кэбуктэ (*ken'ukte* – *kebukte*) *эвенк.* – *енис.* "сухая дудка", на которой во время летней охоты имитировали "урчание медведя". Звук извлекался тремя способами: 1) интонировали голосом в трубу, 2) свистели, 3) дудели как на трубе [ПМА № 71; Василевич, 1969, с. 59; Эвенк.РС, 1958, с. 229].
139. Лоргиндо (*lorgindo* от одул. *lon'dol* "круговой танец" [ПМА № 45]) *эвен.* "танец по кругу, во время которого мурлычут сквозь зубы, как якуты" [Линденау, 1983, с. 64] (см. бити, гухитэ, дехонди, дзэхэрэ, унхю, киндил, лоргиндю, нёргэн, хэдзэ).
140. Лэемби хэ гисун (*lejembí he gisun'*) *маньч.* "простонародные песни" [Захаров, 1875, с. 852].
141. Лэусу (*leiusu* < *lejesun* *маньч.* "фольклорный напев без соблюдения правил государственной музыки", < *luu* нивхи "песня") *нан.* 1) шаманское пение с целью вывести душу умершего из дома; 2) парашаманистическое обращение к духу-хозяину гор; 3) свадебный гимн с целью благопожелания [ПМА № 32; Оненко, с. 254; ТМС, т. I, 1975, с. 519; Семейная обрядность, 1980, с. 67; Смоляк, 1991, с. 275; МФНСС, 1966, с. 56, 73].
142. Мафа хуликтэйн (*mafa khulikteyni*) *ороч.* "медведь ходит", шаманский обряд с использованием двух посохов, звуки которых, в виде ударов по полу, символизируют шаги мифологического медведя – духа-помощника шамана. [ПМА № 16].
143. Момо кункай (*momó kun'ka'i*) *удэ* "деревянный" пластинчатый варган, наигрывать на котором способствуют удаче в охотничьем промысле; детская звуковая игрушка [ПМА № 6, 21; Браиловский, 1901, с. 194] (см. кункай-2, конкай, конкхихи).
144. Мухэе (*muhaje*) *ороч.* дуговой варган [ПМА № 1; ТМС, т. I, 1975, с. 450] (см. кэнгипкэвун, муэнэ, мухэнэ, мухэлэ, мэкэни).
145. Мухэлэ (*muhale*) *ульч.* дуговой варган [ПМА № 17, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 450] (см. кэнгипкэвун, кункай, муэнэ, мухэнэ, мухэе, мэкэни).
146. Мухэнэ (*muhene*) *ороч.*, *нег.* дуговой варган [ПМА № 16, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 450; МГНСДВ, 1986, с. 32] (см. кэнгипкэвун, кункай, муэнэ, мухэе, мухэлэ, мэкэни).

147. Мэу – мою – муу – мэву (теи – тои – тии – теви) *ороч., ульч., орок., нан., удэ* 1) шамапить, проводить шаманский обряд; 2) исполнять экстатический шаманский пляс с психоделическим пением [ПМА № 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 22, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 562; МТНСДВ, 1986, с. 19–23; Смоляк, 1991] (см. сяни, яя, эпили).
148. Муэзэ – мэнгэ (туеиэ – теиэ'е) *нан.* дуговой варган, который, согласно легенде, является “голосом” мужчины и заменяет его во время ритуального плача [ПМА № 13; 15, 18; Оненко, 1980, с. 274–275; Киле В., 1992, с. 31; Сем Л., 1976, с. 174; Атлас МИН, 1975, 194] (см. кэнгилкэвун, кункай, мухэнэ, мухае, мухэлэ, мэхэни).
149. Мэхэни (текеи) *маньч.* дуговой варган [ТМС, т. I, 1975, с. 554] (см. кэнгилкэвун, кункай, муэзэ, мухэнэ, мухае, мухэлэ).
150. Мяо – мяу – меу (m'ao – m'au – m'eu) *сол., ороц., удэ., ульч., нег., орок., нан.* Кумирня в виде бревенчатого домика или дерева с лентами, где имелся гонг чимила [ПМА № 6, 12; ТМС, т. I, 1975, с. 531, ПЧРПНСС, 1976, с. 192–193].
151. Нагбунку – нагбусинку (nagbun'ku – nagbusinku) удэ “отгадывание”, загадка как составная часть песенного текста [ПМА № 6, 21, 47; ТМС, т. I, 1975, с. 573–574; Кормушин, 1998, с. 264, ПФНСДВ, т. 18, 1998] (см. тангинга).
152. Нгаусикта (n'ausikta от основы n'au- “звать, подзывать” + sikte “тальник, ива”, т.о. “подзывающие палочки”) удэ два тонких прутика из тальника или черемухи, которыми играют на шаманском бубне перед выступлением самого шамана. [ПМА № 6, 7, 21, 22, 26; Кормушин, 1998, с. 272, 285].
153. Нгаусини (n'gausini от n'ausi- “звать, манить”) удэ имитации голосов зверей и птиц с охотничьей целью на манках (нгаусинку), свистом (кигосинку) и голосом. “Голоса” животных интонируются с максимальным изменением тембра человеческого голоса [ПМА № 7, 10–12; Шнейдер, 1936, с. 56; ТМС, т. I, 1975, с. 656; Кормушин, 1989, с. 272] (см. дигананини, аламасни).
154. Нгаусинку – нгавусинку (n'gausin'ku – n'gawusin'ku) удэ общее название манков на птиц и зверей [ПМА № 6, 8].
155. Нгачин тангнис (n'aachinmaj tan'njas) *эвен.* скребковый идиофон, манок из рога для подманывания дикого оленя [ПМА № 45, 72, 82; ПМ Игнатъевой; Новикова, 1980, с. 202, 209].
156. Нгосинган – нгосин (n'osin'gan – n'osin) *эвен.* дудка из стебля полой травы, “медвежья дудка”: 1) рупор, в который напевали; 2) труба; 3) флейта [ПМА № 72, 82; ТМС, т. I, 1975, с. 665; Лебедев, 1982, с. 191] (см. кингулия чички).
157. Нёргэн – нургэн – ниргэн – нёргэнэк – ниргэдэй – нёргэли (nyorgen – nurgen – nurgan – nurgenek – nurgedej – nyorgeli) *эвен.* танец, имитирующий весенних “хоркающих” оленей с помощью горлохрипения на вдох и выдох: 1) гетерофонный – мужчины и женщины становятся в круг, держатся за руки (кисти соединены внизу), переступают с ноги на ногу и хором произносят горлохрипение; 2) рондальный – “начинают четыре участника-запевалы... они олицетворяют четыре времени года (старик – зима, старуха – осень, девушка – весну, юноша – лето). У каждого запевалы свой определенный текст” и запев, а рефреном служит общее горлохрипение; 3) антифонный – парный танец, исполняемый мужчиной (запев с бубном) и женщиной (горлохрипение на слоги хёй-хим, хёй-хей, хим-кин). [ПМА № 45, 61, 72; Жорницкая, 1966, с. 81–84; Сакари, 1946, с. 122–123; Порохов, Косыгин, 1969, с. 17–28; Гурвич, 1960, с. 95; Лебедев, 1982, с. 182–183; Новикова, 1980, с. 195; Песни олен., 1987, с. 6–10] (см. бити, гухитэ, дехонди, дзэхэрэ, киндил, лоргиндио, унхю, хэдэ).
158. Нилу (ni-lu) *чжурч.* свистящая охотничья стрела [ТМС, 1975, т. I, с. 648; Шавкунов, 1990, с. 122, 249, таблица 31/7].
159. Нияманку (niman'ku) удэ сказка, миф, сакральное повествование с песенными вставками [ПМА № 3, 6–8, 10–12, 15, 18, 21, 32, 47; Шнейдер, 1936, с. 54; ТМС, т. I, 1975, с. 594] (см. нимнгакан, нимкан, нимапу, нимнга).
160. Ниямапу (nimapu) *ороч.* сказка, эпос, миф – прозаическое повествование с песенными вставками [ПМА № 16; ТМС, т. I, 1975, с. 595] (см. нимнгакан, нимкан, нимапу, нимнга).
161. Нимкан (n'imkan) *эвен.* сказка, эпическое сказание, в котором прямая речь персонажей представлена песенно-стиховыми эпизодами икр [ПМА № 45; Новикова, 1958; Новикова, 1966, с. 207–212; Эпос ОЭ, 1986; Лебедева, 1982; Бурлык, 1991, с. 140; ТМС, т. I, 1975, с. 595] (см. нимнгакан, нимапу, нимапу, нимнга).
162. Нимнгакан (n'imn'gaakan) *эвенк.* эпос, сказка, миф, в котором прозаическое повествование чередуется со стиховыми песенными разделами. Напеваемые эпизоды ха-

- рактизируют героя, указывают на его происхождение и подчеркивают ритуальное, сакральное и эмоционально-возвышенное значение прямой речи [Василевич, 1966; Романова, Мырсева, 1971; ПФНСДВ, т. I, 1991; ТМС, т. I, 1975, с. 595] (см. нимкан, нимапу, ниманку, нимнга).
163. Нимнганивка (n'imn'ganiwka) *эвенк.* камлание шамана [Эвенк. РС, 1958, с. 293] (см. дэвдзэкин, икэнипкэ, ираптылга, сингхэлэвун, сэвэнчэпкэ, эривун, яян).
164. Нингма (nin'ma) *нан., улч., орок.* [ТМС, т. I, 1975, с. 595] (см. нимнгакан, нимкан, нимапу, ниманку).
165. Нингивки (n'in'iwki) *эвен.* заклинательное проклятие как составная часть формирующейся текстовой традиции песен-импровизаций [ПМА № 45; Новикова. 1980, с. 199] (см. нунгур, алга, хиргэчин).
166. Нунгур (nup'ur < nišul < nigul др. монг. "грех") *эвенк.* заклинательный текст, произносимый шаманом с целью проклятия. В традиционной культуре произносился речитативом на обиходный шаманский напев [ПМА № 64, 71; ТМС, т. I, 1975, с. 589, 598] (см. нингивки, алга, хиргэчин).
167. Нэл ~ нел ~ нёл ~ нэли ~ нэлик (nel ~ nyl ~ neli ~ nyol ~ nelik) *эвенк., эвен.* женский нагрудник с металлическими подвесками, бубенчиками и колокольчиками [ПМА № 45, 72, 82; ТМС, т. I, 1975, с. 619] (см. лэли, конгат, чурит).
168. Нэчэвун (nešewun) *эвенк.-зейск.* манок-пищалка из бересты, применяемый во время охоты на самца кабарги [Василевич, 1958, с. 306] (см. кикэчэн, пичавун, пига, пипихан, пупа, пиоккиа, фичаку).
169. Няя ~ няин (n'aaja ~ n'aajin) *эвен.* шаманское пение, камлание [ПМ Игнатъевой; Шаманизм, 1992, с. 51-52; Шаманизм, 1993, с. 21-22] (см. сяни, яян).
170. Ог ~ огэн (oš ~ ošyn) *эвен.* напев, мелодия [ПМА № 45, 72; Лебедев, 1978, с. 181; Новикова, 1980, 203; Лебедев, 1982, с. 192] (см. хаан, хаган, хогэн).
171. Одзор ~ одзорай (odzor ~ odzora) *эвенк.-байк., енис., витим.-олек., алд.-зейс.* круговой танец [Жорнишкан, 1966, с. 93; Айзенштадт, 1995; ТМС, т. II, 1977, с. 361] (см. хэдзэ, ехэрье, дэвэй, дзэлэндэ, гэсугор, одзор, осорай).
172. Оревун ~ уревун ~ олес (orewun ~ šewun ~ oles < oge- ~ uge- ~ ole- ~ "трубить, ревет") *эвенк.* манок на изюбра: 1) труба из бересты, труба из дерева. В обоих случаях звук извлекается путем втягивания в себя струи воздуха [ПМА № 38; 71, 74; ПМ Дорожковой и Никифоровой; Эвенк. РС, 1958, с. 319, 326, 451; Милдендорф, 1869, с. 614; Тутолов, 1969, с. 25-26; Атлас МИН, 1975, с. 193] (см. бунинку).
173. Оси (oosi) *эвен.* рассказ о прошлом, включающий песенные эпизоды или содержащийся в песенных текстах [ПМА № 45, 72; Бурькин, 1990, с. 139] (см. тэлен, нимкан).
174. Осорай (osora) *эвенк.-алд.-зейс.* круговой танец [Эвенк. РС, 1958, с. 328; Айзенштадт, 1995, с. 31] (см. хэдзэ, ехэрье, дэвэй, дзэлэндэ, гэсугор, одзор, эхэкэн).
175. Пангар ~ лэнгивкэ ~ пангивкавун (pan'gar ~ pan'giwke ~ pan'giwkawun) *эвенк.-енис., северо-байк., алд.-зейс.* пластинчатый варган из березы или кости [ПМА № 38, 71; Эвенк. РС, 1958, с. 331; Атлас МИН, 1975, с. 193] (см. лэнгивкавун, тэргилбакаун, пургипкаун, конгилкавун).
176. Пасекелдивун ~ пасакалдивун (pašq'eldiwun ~ pasaqaldiwun < pašq "хлопать") *эвен. ол. и ох.* 1) соударяемые палки-клатеры; 2) хлопающий бич у оленевода-пастуха [ПМА № 45, 72; Новикова, 1980, 207; ТМС, т. II, 1977, с. 34].
177. Пиоккиала лэкэ (piokkiala leke) *нан.* свистящая стрела [ПМА № 13, 18; Киле В., 1992, с. 30-31] (см. сэлэ, хэликэ, кигосини тада).
178. Пига (riğa) удэ пицалка из травы, бересты, тростника, какалии и другой пустотелой полевой травы. Аэрофон имеет форму длинного тонкого язычка (манок на озерных птиц), два бьющихся язычка (манок на кабаргу и козулю), шалмея (детская звуковая игрушка) [ПМА № 6-8, 10-12, 15, 18, 21, 22, 32; Кормушин, 1998, с. 277] (см. пиганку, бига воктони пига, пичавун, пипихан, пупа, пиоккиа, фичаку).
179. Пиганку (riğan'ku) удэ шалмей из тростника, какалии, полевой травы, имеющий пальцевые отверстия и применяемый в качестве музыкального инструмента или детской звуковой игрушки [ПМА № 6, 7] (см. бига воктони пига, дзюлиянку).
180. Пиоккиа ~ фиоккиа (riqia ~ fioqia) *нан.* 1) пищалка из бересты - манок на кабаргу; 2) шалмей из тростника; 3) свисток из тальника (см. пиганку, пига, пичавун, пипихан, пупа, фичаку).
181. Пипихан (pirihaan) *нег.* 1) пищалка из бересты - манок на кабаргу; 2) шалмей из тростника; 3) свисток из тальника [ПМА № 32; Цинциус, 1982, 260] (см. пига, пичавун, пупа, пиоккиа, фичаку).

182. Пичавун (pichawun) *эвенк.* пишалка из бересты - манок на кабаргу [ПМА № 38, 71, 74; ПМ Дорожковой и Никифоровой; Эвенк. РС, 1958, с. 333; Туголуков, 1969, с. 26-28; Милдендорф, 1869, с. 614; Атлас МИН, 1975, с. 193] (см. нэчэвун, кикэчэн, пичавун, пига, пилихан, гула, пиокиа, фичаку).
183. Пула ~ пупан ~ пуфа (pula ~ rupa ~ rufa) *ульч., орок.* 1) пишалка из бересты - манок на кабаргу; 2) шалей из тростника [ПМА № 17, 32; Суник, 1985, с. 228; ТМС, т. II, 1977, с. 40] (см. пига, пичавун, пилихан, пиокиа, фичаку).
184. Пургипкаун ~ пэрнипкэвун (purgipkaun ~ pernipkewun) *эвенк.-енис., вит.-олек.* пластинчатый варган из березы. Звучание этого инструмента связано с женским шаманством [Василевич, 1969, с. 209; Романова, Мырсева, 1968, с. 133; Эвенк. РС, 1958, с. 337] (см. тэргилбакаун, лэнгипкэвун, пангар, контипкавун).
185. Пэнгипкэвун ~ пангэвкэвун (pen'ipkewun ~ pan'ewkawun) *эвенк.-вит., олек., северо-байк.* 1) пластинчатый деревянный варган; 2) металлический дуговой варган [ПМА № 71, 74; Романова, Мырсева, 1968, с. 133; Эвенк. РС, 1958, с. 331, 338] (см. тэргилбакаун, пургипкаун, пангар, контипкавун).
186. Саман ~ хаман ~ шаман ~ сама (saman ~ haman ~ shaman ~ sama от sa "знать, уметь, понимать") *эвенк., сол., эвен., нег., орок., удэ., ульч., орок., нан., маньч.* шаман [ТМС, т. II, 1977, с. 49, 59; Алексеев, 1993, с. 19; Линденау, 1983, с. 55, 65, 69; Попова, 1981, с. 173-184; ПОСАС, 1981, с. 247-248; Василевич, 1965].
187. Сектакан ~ хектакан ~ сектакар (slektakan ~ hjehtakan ~ sjektakar) *эвенк.* свистящий прут из тальника [ПМА № 38, 70; Эвенк. РС, 1958, с. 347, 474].
188. Сингкэлэвун хингкэлэвун шинкэлэвун (sin'kelewun ~ hin'kelewun ~ shin'kelewun) *эвенк.* шаманский обряд, посвященный испрашиванию охотничьей удачи [Эвенк. РС, 1958, с. 355; Василевич, 1969, с. 238-239; Эвальд, 1932, с. 584] (см. нимнгакан, дэвдзэкин, икэнипкэ, ираптылга, сингкэлэвун, сэвэнчэпкэ, эривун, яян).
189. Синикен (sinikjen) *эвенк.-алдан.* амулет-погремушка, прикрепляемый к колыбели с пожеланием промысловой удачи мальчику [Мазин, 1984, с. 27, 150].
190. Сиси ниру или сиси дзань (sisi niru ~ sisi dzan') *маньч.* "стрела-дерево" - стрела с костяною головкою, которая по размеру возможно крупнее маньчжурского ореха и имеет три дырочками [Захаров, 1875, с. 601]. Ореховое дерево сиси (от чжурчженского шихших, тибетского чид и монгольского шид-сид) [ТМС, 1977, т. II, с. 426] символизирует гармонию трех миров Верхнего, Среднего и Нижнего - отсюда и количество дырочек на "поюшей" стреле (см. ашумби-мбуха фалу дзань, дзанга моо ниру, дзань, дзорхо, дэрэнгэ дзань).
191. Сумухи нгавосинку (sumuši "рябчик" + n'auwosi - подманивать подражая голосу) *удэ* "инструмент, подзывающий рябчика", свисток из трубчатой косточки рябчика (реже утки или гуся) [ПМА № 6-8, 15].
192. Сэвэн ~ сэвэ ~ сэву (sewen ~ sewe ~ sewu) *нан., орок., ульч., удэ., орок., сол.* 1) дух-помощник шамана; 2) идол, фетиш [ТМС, т. II, 1977, с. 135].
193. Сэвэки ~ шэвэки ~ сэвэки ~ хэвэки (seweki ~ sheweki - sewehi ~ hewki) *эвенк., эвен., нег., орок., удэ., ульч., орок.* 1) верховное божество - покровитель людей и животных; 2) дух помощник шамана; 3) табуированный олень - для благополучия семьи и стада [Василевич, 1969, с. 212; ТМС, т. II, 1977, с. 135; Мазин, 1984, с. 22, 30].
194. Сэвэнчэпкэ ~ сэвэнчэвкэ ~ сэвэкан (sewenchewke ~ sewenxepke - sewekan) *эвенк.* 1) весеннее камлание с жертвоприношением и выделением табуированного оленя; 2) обряд становления шамана и признание его родом; 3) камлание над больным [ПМА № 64, 95; Айзенштадт, 1995, с. 53-67; Эвальд, 1932, с. 584; Василевич, 1969, с. 245; Мазин, 1984, с. 22, 91-93; ТМС, т. II, 1977, с. 135] (см. нимнгакан, дэвдзэкин, икэнипкэ, ираптылга, сингкэлэвун, эривун, яян).
195. Сэвэсини (sewesini) *удэ* "обиходный" напев шамана, которым он себя лечит и через который его духи общаются с ним [ПМА № 6-8, 10-12, 15, 18, 21, 32, 60; ПФНСДВ, т. 18, 1998, с. 69-71].
196. Сэлэ ~ сэли (sele ~ seli) *эвенк. подкам.-тунгус.* стрела со свистящим наконечником. В свадебном ритуале сваты, подходя к стойбищу невесты, выпускали из лука свистящую стрелу. Этот сигнал означал мирные намерения пришельцев [ТМС, т. II, 1977, с. 140; Свадьба, 1980, с. 58] (см. хэликэ, пиокиала лэкэ, кигосини тада).
197. Такун-такун (takun-takun) *удэ* парашаманистическая игра на бубне перед обрядом шамана (с целью привлечь своих духов для помощи шаману) [ПМА № 21, 25] (см. гон-гойни).

198. Тачинун (tachinun') *маньч.* народные песни, изображающие нравы [Захаров, 1875, с. 711].
199. Тиберадивун (tib'ergaldivun < tib'erg < "междометие, передающее звучание трепещущего прерывателя звука") *эвен.* пищалка-манок на уток, детская звуковая игрушка - плеска-язычок, закрепленный между двух брусков [ПМА № 82; ТМС, т. II, 1977, с. 174] (см. хайте кикевун).
200. Тинэпун (tin'erun) *ульч.* два шаманских посоха [ПМА № 17].
201. Тинмэй (tinmei) *эвен.* песенная импровизация, представляющая интимное пение "для себя" ПМА № 45, 72; Новикова, 1980, с. 211; Бурькин, 1991, с. 138-149 (см. икэ, ог, алма).
202. Тиу мэуни (tiu meuni) *ороч.* ударяющие о пол традиционного жилища посохи-палки имеют функцию призвания духов во время камлания. [ПМА № 14, 16, 21].
203. Тиу хакукан (tiu hakukan) *ороч.* два ударяющих посоха в детской игре, которая является профанирующей имитацией медвежьего шаманства [ПМА № 21].
204. Тогтавки (togdawki) *эвен.* звуковая игрушка из костей. Трубочатая кость (рукоятка), в которую продернута жила с 7 нанизанными косточками [ПМА № 82] (см.).
205. Токсинку (toksin'ku) *маньч.* четырехугольная литавра, в которую ударяют перед началом дворцовой и храмовой музыки [ТМС, 1977, т. II, с. 193]. Толен ~ толин ~ толи (tolien ~ tolin ~ toli) *эвенк., сол., нег., ульч., ороч., удэ., орок., нан., маньч.* Круглый диск-подвеска на шаманском костюме. Ритуальное значение этого предмета в том, что он символизирует щит шамана и отражает невидимые стрелы злых духов [ПМА № 6, 10-13, 16, 17, 32, 64; ТМС, т. II, 1977, с. 195].
206. Тукечун (tugeshun') *маньч.* хвалебный гимн [Захаров, 1875, с. 749].
207. Тумкэвун (tumkewun от tumku "двигаться", "качаться", "стучать") *нег.* бревно-барабан, сопровождающее ритуалы на "празднике медведя" [ПМА № 32; Цинциус, 1982, с. 273].
208. Тунгия кумун (tun'ija qumun') *маньч.* 80 песен, исполняемых при различных обрядах жертвоприношений [Захаров, 1875, с. 618, 835].
209. Тунгкун (tun'kun) *ороч.* плоская палка, которой громко ударяли "по льду, загоняя рыбу в подледную сеть" [Авrorин, Лебедева, 1978, с. 233].
210. Тункэнь ~ тунхэ ~ тунгкэнь (tun'ken ~ tun'khe ~ t'ung-k'en) *маньч., сол., чжур.* 1) "барабан обтянутый кожей с обоих концов и повешенный на козла"; 2) литавра (котло-барабан), в которую ударяют при жертвоприношении" [Захаров, 1975, с. 746; ТМС, т. I, 1977, с. 216].
211. Тыесун (tyewun) *эвенк.* шаманский посох с погремушками - сistr, символизирующий оленя для "поездок" в верхний мир или коня для поездок в "мир мертвых". Посохи по функции заменяли бубен [Эвенк. РС, 1958, с. 408; Василевич, 1969, с. 254; Диосцети, 1968, с. 265-311].
212. Тэленг (tel'ng) *эвен.* рассказ, предание, легенда, содержащие иногда песенные вставки или входящие в тексты песен как элемент повествовательной традиции [ПМА № 45; Бурькин, 1993, с. 139; Новикова, 1980, с. 215; ТМС, т. II, 1977, с. 233], (см. тэлуму, тэлунгу).
213. Тэлуму (telumu) *ороч.* рассказ, предание, легенда [ПМА № 16; ТМС, т. II, 1977, с. 233] (см. тэленг, тэлунгу).
214. Тэлунгу (tel'un'gu) *удэ., ульч., орок., нан.* рассказ, предание, легенда, сюжет которых иногда предусматривает песенную вставку или входит в песенный текст [ПФНСДВ, т. 11, 1996; т. 18, 1998, с. 58-61; УН, 1991, с. 90-93; УНМ, 1982, с. 5-9] (см. тэленг, тэлуму).
215. Тэнгэри ~ тэнгкэрэ ~ танкара (ten'geri ~ ten'qere ~ tan'kara) *маньч., ульч., нег., орок., ороч.* 1) "трехструнная балалайка, у которой ободок обтянут кожей, употребляется шаманами и простолюдом"; 2) название всех струнных инструментов; 3) музыка [Захаров, 1875, с. 720; НМЙИИ-II, 1988, 137-147].
216. Тэргилбакаун (tergilbakaun < tergi "трещать") *эвенк.-охот.* пластинчатый варган из дерева или кости [ПМ Добжанской и Мыреевой; ТМС, т. II, 1977, с. 238] (см. пургипкаун, пэнгипкэвун, пангар, конгипкавун).
217. Удзэдзинки ~ удзэдзи (udzazinki ~ udzadzi от udzi - "выкармливать, содержать домашних животных" + dza "родственник, сородич") *ороч.* бревно-барабан, сопровождающее ритуалы на "медвежьем празднике" [ПМА № 16; Лопатин, 1925, с. 22; Васильев, 1946, с. 9-10; Авrorин, Лебедева, 1978, с. 181, 238, 240].
218. Удзэдзугун ~ удзан (udzadzupun ~ udzan от udzin "домашнее животное") *ульч.* бревно-барабан, сопровождающее ритуалы на медвежьем празднике [ПМА № 17, 32; Золо-

- тарев, 1939, с. 112-115; Суник, 1985, с. 246, 245; Атлас МИН, 1963, с. 147; Смоляк, 1966, с. 125].
219. Унгаланга мо (un'alan'a mo) *маньч.* щелевой барабан, било в виде ствола "дерева с пустым отверстием", в него били монахи "в храмах вместо колокольчиков" и на базарах "продавцы товаров для подачи знака о своем приходе" [Захаров, 1875, с. 142; ТМС, т. II, 1977, с. 280]. (ср. в тюркских языках кюврюг, кюпсюр).
220. Унти (un'i) удэ., *ороч.* шаманский праздник, проводимый в начале лета. Шаман, в сопровождении учеников, помощников и шаманствующих сородичей, обходил (переплывал на лодках) всех сородичей, которые приносили жертву ему и его духам. Возле каждого дома вначале сопровождающие, а потом шаман камлал [ПМА № 6; Аврорин, Лебедева, 1978, с. 56; ТМС, т. II, 1977, с. 277; Березницкий, 1999, с. 143] (см. ундзи).
221. Ундзи (un'dzi) *нан.* праздник шамана, проводимый им для духов-покровителей. Шаман камлал возле каждого дома сородичей в сопровождении учеников и помощников, которые каждый со своим бубном предвляли его камлание [ПМА № 13, 15, 18; Лопатин, 1922, с. 250-254; Оненко, 1980, с. 431] (см. унти).
222. Унтгун ~ унту (un'tun ~ un'tu) *маньч., сол., ороч.* 1) амурский тип шаманского бубна (тонкая обечайка, овальная форма, крестовидная держалка из кожаного ремня, на обечайке скобы с погремушками). Мембрана из кожи кабарги. Перед игрой мембрану нагревают над огнем и ударяют палочкой обклеенной мехом выдры. Нормативное звучание амурского G1 - A1 - H1 [ПМА № 2, 3, 6-8, 10-13, 15-16, 21, 32, 60, 75; ТМС, т. II, 1977, с. 279-280; Прокофьева, 1961, с. 443; Браиловский, 1901, с. 185; Аврорин, Лебедева, 1978, с. 55-56; Стещенко-Кутфина, 1930, с. 102; Березницкий, 1999, с. 108-110]; 2) эвен. колымско-чукотский тип шаманского бубна (широкая и тонкая обечайка, овальная форма, крестовидная держалка, четыре скобы с трубчатыми подвесками и рисунки солнца на внешней стороне) [Попова, 1981, с. 181-182]. Другой вариант бубна имеет форму оленьей лопатки, а мембрана на обечайке растянута шнурами как жертвенная шкура на сушилке. Бубен выполнял функцию домашнего охранителя и подвешивался у входа в жилище [ПМА № 74; Бурыкин, 1993, с. 59] (см. унтувун, унтуху, унтухэн, дали, кёбэкэ).
223. Унтувун (un'tuwun) *эвенк., нег., эвен.-верхоянск.* центральносибирский тип шаманского бубна [ПМА № 38, 45, 64, 71; Мазин, 1984, с. 75-77; Прокофьева, 1961, с. 447] (см. унту, унтуху, унтухэн, дали, кёбэкэ).
224. унтухэн (un'tuken < un'tu + iken "песня") *эвен.* камчатский тип бубна с круглой формой и песенной функцией [ПМА № 83] (см. унту, унтувун, унтуху, дали, кёбэкэ).
225. Унтухун ~ унтуху ~ унтуху (un'chuhu ~ un'tuhu ~ un'tuhu) *нан., ульч.* амурский тип шаманского бубна [ПМА № 2, 13, 17, 18, 21, 32; ТМС, т. II, 1977, с. 280] (см. унту, унтувун, унтухэн, дали, кёбэкэ).
226. Унху (unlhuu от *сах* ун'ку "хоровод") "танец по кругу", который водят от мал до середины июня "во время isyokh'a ". Во время танца хоровод движется одну сторону с напеванием слов - "jai sus su bassa" и другую - "ka-a kak su". Мелодия вероятно была близка северному осуохай саха [Линденау, 1983, с. 36] (см. бити, гухитэ, дехонди, дзэхэрэ, киндил, лоргиндо, нёргэн, хэдзэ).
227. Унтунь (un'tun') *маньч.* "одноручный бубен", т.е. бубен с рукояткой на ободке, "в который бьют с одной стороны при домашних жертвоприношениях и употребляемый шаманами" [Захаров, 1875, с. 139] (см. имчи).
228. Учулэнь (uchulen') *маньч.* песни-стихи, имеющие созвучие слов, рифму, но без соблюдения долгих и коротких слогов [Захаров, 1875, с. 166].
229. Уювкан (ujuwqan) *эвен.* трубчатая кость с погремушечным язычком внутри образует ударяемую погремушку, которой пользовались вместо "песенного" бубна для сопровождения личных песен [ПМА № 82].
230. Фичари (fichari) *маньч.* свирель из бамбука с 5 пальцевыми отверстиями [Захаров, 1875, с. 1058] (см. пиганку, бита воктони пига, пичавун, пишихан, пупа, пиюкиа, фичаку).
231. Фичаку (fichaku) *маньч.* дудка, свирель, флейта (см. фичари, пиганку, пига, пичавун, пишихан, пупа, пиюкиа).
232. Хаган - хэган ~ хэгэн - хэгэун ~ эгэун (haḡan ~ heḡan ~ heḡen ~ heḡewun ~ eḡewun) *эвенк.* мелодия песенная, напев-импровизация, песня-импровизация, песня-танец [ТМС, т. II, 1977, с. 308, 360] (см. ог, хан, хогэн).
233. Хайте кикэвун (hajt' qiqewun) *эвен.* язычковая пищалка из продолговатого листа травы [ПМА № 72; ТМС, т. I, 1975, с. 309] (см. дэтле кикэвун, тибералдивун).

234. Хака-хаку-кан (haqa-haqui-qan') *ороч.* детская сонорная игра, в которой участники возгласами на вдох - выдох и ударами палочек о пол сопровождают прыжки на корточках [ПМА № 21].
235. Хакаку (haqaku) *удэ* детская элементарно-подвижная игра (без ролевой задачи), сопровождаемая сонорными сигналами на вдох и выдох, имитирующими голоса птиц. Кинематика - прыжки, исполняемые в позе "упор присев" на корточках - так же имеют имитационный смысл [ПМА № 10, 15, 18, 21] (см. хака-хаку-кан).
236. Хан - ан (haan - aap < aa "тембровые звуки означающие пение") *эвенк.* напев-импровизация, песенная мелодия [ТМС, т. II, 1977, с. 314] (см. ог, хаган, хогэн, агачинан).
237. Хандучун (han'duchun') *манч.* песни, исполняемые при посадке риса в сопровождении лютав и ударяемых медных "тазов" [Захаров, 1875, с. 379].
238. Хаулиури, хаоли (hauiliuri, haoili) *нан.* обряд с первым убитым животным в начале охотничьего сезона, закланье зверей [МГНСДВ, 1986, с. 55, 70; ПЧРПНСС, 1976, с. 144; Оненко, 1980, с. 453].
239. Хаундэни (haundeuni от haundali "сумасшедший", злой дух, вызывающий сумасшествие) *удэ* "сумасшедшая песня", которую пел шаман, находившийся в экстазе. Он передавал свой бубен помощнику и брал в руку систр комокот дини [ПМА № 6, 15, 18; Кормушин, 1998, с. 305; ТМС, т. I, 1975, с. 457].
240. Хиргэчин ~ хиргэчэн (hiergechin hiergechen hira sira < др. монг. hiru'er "благая молитва") *эвенк., эвенк.-охот.* Молитвенный текст, обращенный к духам-хозяевам рек, горных перевалов, тайги, огня с целью получить помощь в промысле, улучшить свою судьбу. Благопожелание входит в песенные тексты в качестве составной части и способствует формированию песенной традиции [ПМА № 45; Новикова, 1958, с. 215; Кэптуз, 1996, с. 114-116] (см. алга и нунгур, нингивси).
241. хогэн ~ хэгэн (hoëen - hëëen) *эвенк.* 1) напев, мелодия; 2) песенная импровизация; 3) песня со стиховым текстом (см. ог, хан, хаган).
242. хоку-хоку (hoqu-hoqu) *удэ* 1) звукоподражание лягушкам; 2) возгласы девочек-"лягушек" в детской ролевой игре "Хозяйка женских грудей и лягушки": девочки прыгают на корточках с возгласами на вдох и выдох, пытаясь заvlaдеть грудями (символ материнства в виде кучек из песка), но "хозяйка грудей" отгоняет "лягушек" (символ несостоятельности женщин) палкой [ПМА № 21] (см. хакаку).
243. Хорокодэрон ~ хорокодэуун (horokodjoron ~ horokodjowuun) *эвенк.* 1) "глухарин зов"; 2) "глухарине орудие" - фрикционный стержень на жилке с резонирующей пластиной, рулоном из бересты или коробкой у алданских эвенков. Перед звукоизвлечением стержень в месте соприкосновения с жилкой смачивался слюной. Манок на глухарей [ПМА № 38].
244. Хо-хо-хо (h'o-h'o-h'o) *ульч.* ритуальный танец на медвежьем празднике, исполняемый женщинами в сопровождении возгласов на вдох - выдох с ударяющими палками-посохами [ПМА № 17, 32; Карабанова, 1979, с. 109].
245. Хочи́ко ~ хурлуэн ~ фори́ко (h'ochiko - h'urpuen - for'ik'o) *нан., ульч., ороч.* жужжалка - детская игрушка [ПМА № 15-18; Киле В., 1992, с. 30; Аврорин, Лебедева, 1978, с. 247].
246. Хочила (hochila) *нан. бик.* гармонь [ТМС, т. I, 1975, с. 472].
247. Хуга ~ fuga (hu5a ~ fu5a от hugi "перевертываться") *удэ, ороч.* жужжалка - детская игрушка, магический фоноинструмент, в сопровождении которого поют закланательный текст и меняют погоду [ПМА № 6, 15, 22; ТМС т. I, 1975, с. 341].
248. Хури́вкээвун (hugiwkeewun от h'kur "винт") *эвенк. учур.* жужжалка - детская игрушка и магический предмет по вызыванию ветра [ПМА № 38, 71; Эвенк. РС, 1958, с. 222-223; Василевич, 1969, с. 212] (см. кури́тигэ).
249. Хухти́лах (huh-tih-lah) *чжур.* петля ("песни куропатки", "песни девушки, желающей выйти замуж", "песни, императора о предках") [ТМС, т. I, 1975, с. 468; Розов, рукопись; Кычанов, 1966].
250. Хэдзэ ~ хэдзэ́к ~ сэдзэ (heedze ~ heedzenek ~ seedze) *эвенк., нег., эвенк.-охот.* круговой танец, сопровождаемый ритмичными возгласами-напевами: в медленном (покачивание на месте, сопровождаемое хоровой гетерофонией), в умеренном (переступание боковым шагом с респонсорным сопровождением: сольный запев - хоровой припев) и быстром темпе (прыжки, сопровождаемые сольным выкриком тембровых слов и кластерной второй) [ПМА № 45, 72; Эвен. песни, 1960, с. 75; Жорницкая, 1966, с. 74-82; Алексеев, 1993, с. 14, 26-28, 90; Павлова, 1996, с. 8-9, 59-67, 75-76] (см. бити, гухитэ, дээрэ́э, дехонди, лоргинду, нэргэн, киндил, унхю, одзор, хэдзэ́в).

251. Хэдзэв ~ хэдзэ (hedzew ~ hedze) *эвенк.-охот.* круговой песня-танец [ПМ Добжанской и Мырсовой; ТМС, т. II, 1977, с. 361; Романова, Мыреева, 1971, с. 11; Айзенштадт, 1995, с. 31, 179, 180, 181] (см. хэдзэ, хэдэ, одзор).
252. Хэдэ (hede) *орок.* круговой песня-танец [ТМС, т. II, 1977, с. 361] (см. хэдзэ, хэдзэв).
253. Хэликэ (helike) *эвен.-охот.* свистящая стрела (функция требует уточнения) [ПМА № 72, 82; ТМС II, 1977, с. 140] (см. сэлэ, пиокиала лэка, кигосини тада).
254. Хэни-нэ-рэни-нэ хэниэ-хэниэ ханина-ранина (heni-ne-tenine ~ henine-henine ~ hanina-ranina) *нан., улч., удэ* 1) тембровое слово для традиционных песенных импровизаций; 2) припев в стиховых песнях; 3) протяжная песня [ПМА № 1, 2, 3, 6, 10, 12, 15, 18; ТМС, т. I, 1975, с. 481] (см. ехэ-ехэ, ява-ява).
255. Хят ~ хятталдивун (hэт ~ hэтталдивун) *эвен. магад., (эт этталдивун) эвен. бер., (сат) эвен. арм., (нет) эвен. ах.* - свистящий прут из тальника, тальник. [ПМА № 45, 71, 81; ТМС II, 1977, с. 70].
256. Чэлэку кумун (heleku qumun) *маньч.* 1) 24 театральные пьесы с музыкой, которые "разыгрывают на площадке перед тронном"; 2) выступление "иностранных посланников" "при представлении и поклонении государю" [Захаров, 1875, с. 429].
257. Чечуга (chechufa) *эвенк.-зейс.* кнут, хлопающий бич [ПМА № 71, 74; Эвенк. РС, 1958, с. 517] (см. идакавун, каврихи, чечуга).
258. Чё-чё ~ чёк-чёк (chyо-chyо ~ chyоq-chyоq) *эвен.* понукание упряжного оленя [ПМА № 45, 72; Новикова, 1980, с. 235].
259. Чими́ни (chimini) *удэ* пластинчатые позвонки нанизанные на стержень или пришитые к одежде [ПМА № 6, 7, 8, 10, 11, 15] (см. дзадзига, чими́ла).
260. Чог - чов - чоб (choо5 ~ choоw ~ choob) *эвен.* 1) подвески - погремушки на предметах быта (на скребке при выделке медвежьей кожи, на упряжи караванных оленей); 2) шейная погремушка у караванных и упряжных оленей [ПМА № 72, 82; Лебедев, 1978, с. 197; ТМС, т. II, 1977, с. 402] (см. кангалдэ, кингемкэдивун, коболок, конгыра, кукалавун, чог).
261. Чурит (churit ~ choret) *эвен.* подвески-погремушки на праздничной одежде женщин и детей, звуковые украшения [ПМА № 72, 82; ТМС, т. II, с. 417] (см. конгат, нэл).
262. Чэпчи ~ чапчи (cherchi ~ chapchi) *эвенк. вит.-олек.* погремушки из оленьих копыт на мешочке для соли, манок оленей [ТМС, т. II, 1977, с. 421] (см. бутдини, явикта).
263. Шэтухань ~ шэнтухань (shetukhan' ~ shentukhan' > chetagat mye, chatkhan хак. "продолговатая цитра-колода") *маньч.* шипковая 25-струнная цитра, струны которой подтянуты над резонатором кобылками [Захаров, 1875, с. 668, 670; Шейкин, 1986, с. 104].
264. Эвин (ewin) *эвенк., эвен.* игра: детская, на музыкальном инструменте [ПМА № 38, 45, 71, 72, 74, 82; Лебедев, 1978, с. 199; Новикова, 1980, с. 237; ТМС т. II, 1977, с. 434-435] (см. гусини, гиккэчи, ку́пи, эфичэ).
265. Эмкүттэвун (emqutewun) *эвенк.* колыбельное пение, в котором функцию рефрена выполняет специфический сонорный прием языково-губной вибрации [ПМА № 38, 71; ТМС, т. II, 1977, с. 415].
266. Эмусими (emusimi) *удэ* колыбельное пение с преобладанием тембровых слов ба-ба-ка, сопровождаемое звучанием подвесок погремушек на спинке колыбели ялчу́га [ПМА № 3, 6-8, 10-12, 15, 18, 21, 32, 47] (см. бэбэчилдивун).
267. Эпи́ли (epili) *нан.* шаманский обряд, проводимый с целью вызвать духов-помощников для самолечения и переселить их в скульптурное изображение [Булакова, 1985, 205-227].
268. Эри́вун (eriwun) *эвенк.* "клич", "ритм и мелодия задается особым залезом, который неоднократно повторяется как припев" [Тунг. сб., 1936, с. 140; Новик, 1984, с. 79; Эвальд, 1932, с. 587].
269. Эфичэ (efiche) *маньч.* игра: детская, на музыкальном инструменте [ТМС т. II, 1977, с. 434-435] (см. гусини, гиккэчи, ку́пи, эви).
270. Эхэкэн ~ экэкэн (ehеken ~ ekeken) *эвенк.-зейс.* круговой танец: с рондальным припевом из тембровых слов эглэй, эгэдэй, огодэй, оголай, огокай, которые интерпретируются как звукоподражательный сигнал филину [Эвенк. РС, 1958, с. 552, 571; Тунг. сб., 1936, с. 142; Айзенштадт, 1995, с. 31-43, 177-190; Туголуков, 1969, с. 113] (см. хэдзэ, ехэрье, дзэлэндэ, дэвэй, гэсугор, одзор).
271. Ява-ява (jawa-jawa) *удэ* тембровые слова в песенной практике [ПМА № 3, 6].
272. Яваный (jawanuy) *удэ* 1) песенный раздел в эпическом или сказочном повествовании ниманку, 2) пение шамана [ПМА № 3, 6, 10] (см. янгу, сяни).
273. Явикта (jawikta от jawda - раздаваться о звуке) *эвенк. алд.* погремушки из оленьих

- копытц на мешочке с солью (для подманивания оленей) [Эвенк. РС, 1958, с. 573] (ср. чэпчи, синикен, бугдини).
274. Яйки (jajki) *маньч.* шаманская песня [Эвенк. РС, 1958, с. 575].
275. Ямка (jamka) *нан.* - *бик.* пояс шамана с конусными подвесками [ПМА № 15, 18, 21; Сем, 1976, с. 160; Венюков, 1970, с. 131] (см. сиса, янтпа).
276. Янгку (jan'ku) *удэ им.*, *бик.* 1) песенный раздел в эпическом или сказочном повествовании ниманку; 2) пение шамана [ПМА № 7, 8, 21, 47] (см. яваный, еяни, янкунга-ла).
277. Янкунгала ~ якунтамудан (jan'qun'qala ~ jan'qamudan') *маньч.* 1) пение, соответствующее акустическим нормам эталонированной культуры; 2) старинный напев песни [Захаров, 1875, с. 180; ТМС, т. I, 1975, с. 342].
278. Янтпа (jan'pa) *удэ нан.*, *ульч.* пояс шамана с конусными подвесками (иногда имеет форму змеи) [ПМА № 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 21, 60; ТМС, т. I, 1975, с. 342; Кормушин, 1989, с. 241; Лопатин, 1922, с. 261] (см. сиса, ямка).
279. Япчуга *удэ* подвески-погремушки из костей, которые подвешивали к спинке колыбели и сопровождали колыбельное пение [ПМА № 6, 7, 8, 15, 21, 22].
280. Яя (jaja) *I эвенк.* психоделическое интонирование шамана, издаваемое им во время истерического припадка [ПМА № 71, 83; ТМС, т. I, 1975, с. 338; Василевич, 1969, с. 244] (см. нимнгакан, дэвдзкин, икэнипкэ, ираптылга, сингкэлэвун, сэвэнчэпкэ, эри-вун, яян, еяни, няя).
281. Яя (jaja) *II ульч., нан., ороц., орок., нег.* 1) шаманское пение; 2) лирическое пение песен импровизаций; 3) песенные вставки в сказаниях, сказках и мифах [ПМА № 13, 16-18, 32; ТМС, т. I, 1975, с. 338; Ульчи, 1994, с. 106-112; МТНСДВ, 1986, с. 18-34].

ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ АВТОРА (ПМА) По тунгусо-маньчжурским народам

- № 1 - 1966 г. июль-август. Сахалин: корейцы, айны, нивхи, ороки, нанайцы; Камчатка: коряки, чукчи, эскимосы. В составе экспедиции под руководством композитора И.А. Бродского (Богданова) и при участии студентов-дирижеров Дальневосточного педагогического института искусств: У Ген Ира, М. Стрекаловских. Материалы: дневник, звукозаписи, фото.
- № 2 - 1967 г. июль-август. Амур: нанайцы. В составе экспедиции под руководством этнографа Ю.А. Сема и лингвиста Л.И. Сем. Материалы: дневник, звукозаписи, фото.
- № 3 - 1970 г. июль-август. Бикин: *удэ*, уссурийские нанайцы (*монай*). В самостоятельной экспедиции при участии режиссера С.В. Якубовского. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.
- № 4 - 1971 г. февраль. Бикин: *удэ*. В самостоятельной краткой поездке. Материалы: фоноинструмент: *кингулиа чикин*.
- № 5 - 1971 г. июль. Иман: *удэ*. В самостоятельной краткой поездке. Материалы: дневник, фоноинструменты.
- № 6 - 1971 г. август. Самарга: *удэ*. В самостоятельной экспедиции при параллельном участии этнографа В.В. Подмаскина и студента-художника из института искусств (см. № 1) - И. Дункая. Материалы: дневник, записные книжки, звукозаписи, фоноинструменты, фото и др.
- № 7 - 1973 г. август. Иман: *удэ*. В качестве руководителя экспедиции со студентами-музыковедами из института искусств (см. № 1) - А. Сисковой, Т. Танаевой, О. Романовой, О. Тюменцевой. Материалы: дневник, записные книжки, звукозаписи, фоноинструменты, фото.
- № 8 - 1974 г. январь-февраль. Иман: *удэ*. В качестве руководителя экспедиции со студентами-художниками из института искусств (см. № 1) Ю. Резниченко и Л. Вахрушевой. Материалы: дневники, звукозаписи, фото, рисунки, фоноинструменты.
- № 10 - 1976 г. январь-февраль. Хор: *удэ*. В качестве руководителя экспедиции со студентами-музыковедами из института искусств (см. № 1) О. Новомодной и И. Неруш. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.
- № 11 - 1976 г. июль. Хор: *удэ*. В качестве руководителя экспедиции со студентами-музыковедами из института искусств (см. № 1) О. Новомодной, Т. Буриаевской, Т. Федоровой. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.
- № 12 - 1976 г. июль. Анхой: *удэ*. В качестве руководителя экспедиции со студентами-му-

зыковедами из института искусств (см. № 1) О. Новомодной, Г. Павлюк. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 13 - 1976 г. июль-август. Амур: нанайцы. В качестве руководителя экспедиции со студенткой-музыковедом из института искусств (см. № 1) О. Новомодной. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 15 - 1978 г. февраль. Бикин: удэ, уссурийские нанайцы. Самостоятельно. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 16 - 1981 г. январь. Тумнин: орочи. В качестве руководителя со студентами-музыковедами из института искусств (см. № 1) Н. Ким и Е. Шаршуновой. Материалы: дневник, звукозаписи, фото.

№ 17 - 1981 г. январь. Амур: ульчи. В качестве руководителя со студентами-музыковедами из института искусств (см. № 1) В. Чужковой, Н. Каплиной. Материалы: дневник, звукозаписи, фото.

№ 18 - 1981 г. январь. Бикин: удэ, уссурийские нанайцы. Самостоятельно. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 21 - 1981-82 г. декабрь-январь. Бикин, Иман, Самарга: удэ, уссурийские нанайцы. В качестве руководителя экспедиции с работниками культуры Приморского края С.А. Арпишкиной, музыковедом О.А. Шейжиной (в связи с отбором коллектива исполнителей для показа фольклорной культуры удэ на ВДНХ СССР). Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 22 - 1982 г. февраль. Иман. Бикин. Владивосток. Москва: удэ, уссурийские нанайцы. В качестве руководителя со студентами-музыковедами из института искусств (см. № 1) Н. Земля новой, О. Малышевой, Л. Голайдо и работа с коллективами художественной самодеятельности (на материале фольклора) сел Красный Яр, Санчихеза, Агзу во Владивостоке и Москве. Материалы: дневник, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 23 - 1983 г. февраль - апрель. Владивосток: удэ. В качестве руководителя фольклорного ансамбля из группы учащихся Владивостокского музыкального училища "Тэлунгу". Материалы: программы концертов, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 24 - 1983 г. май. Владивосток. Приезд исполнителя А.И. Камандига из с. Агзу (Самарга): удэ. Самостоятельно. Материалы: дневник, звукозаписи.

№ 25 - 1983 г. июнь. Владивосток. Приезд исполнителя Н.Г. Канчуга из с. Красный Яр (Бикин): удэ. Самостоятельно. Материалы: дневник, звукозаписи, фоноинструменты.

№ 26 - 1983 г. июль. Владивосток. Приезд исполнителя В.Д. Аянжа из с. Агзу (Самарга): удэ. Самостоятельно. Материалы: дневник, звукозаписи.

№ 32 - 1985 г. июль. Приамурье и Приморье: удэ, амурские нанайцы, ульчи, негидальцы, белорусы, украинцы, русские. В качестве председателя фольклорной комиссии и руководителя музыкально-этнографической группы: Т.Д. Булгакова, В.М. Киле, А.В. Сиськова, звукооператора М.Л. Дидыка, фотографом В.Т. Новиковым, совместно с филологами-фольклористами Е.Н. Кузьминой, Г.А. Отаиной, Е.А. Гаер, В.Т. Кялундзита, Н.Б. Киле, П.В. Лонки, М.М. Хасановой, А.М. Певновым, Л.М. Свиридовой, Л.Е. Фетисовой. Под общим руководством А.Б. Соктоева (см. № 28). Материалы: дневник, реестр, отчет, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 38 - 1986 г. июнь. Якутия: саха, эвенки. В качестве руководителя группой музыковедов: В.С. Никифорова, Т.И. Игнатьева, Н.Н. Николаева, Д.А. Сорокин и др. Звукооператор - М.Л. Дидык, фотограф - В.Т. Новиков, филологи-фольклористы - Е.Н. Кузьмина, Н.А. Алексеев, П.Е. Ефремов, П.Н. Дмитриев, С.П. Ойунская, В.В. Илларионов. Под общим руководством - А.Б. Соктоева и Н.В. Емельянова (см. № 28, 32). Материалы: дневники, реестры, отчеты, звукозаписи, фото, фоноинструменты.

№ 45 - 1987 г. март-апрель. Северная Якутия: саха (якуты), эвены, олул-юкагиры и вадул-юкагиры. В качестве руководителя группы музыковедов: В.Н. Шевцов, В.С. Никифорова, Т.И. Игнатьева, Г.Г. Алексеева. Звукооператор - М.Л. Дидык, фотограф - В.Т. Новиков, филологи-фольклористы: П.Н. Дмитриев, В.В. Илларионов, Ж.К. Лебедева, Г.Н. Курилов, Х.И. Дудкин, А. Маликова, Л.Н. Жукова. Под общим руководством А.Б. Соктоева (см. № 28, 32, 38). Материалы: дневники, реестры, отчеты, звукозаписи, фоноинструменты.

№ 47 - 1987 г. июль. Иман: удэ. В качестве руководителя договора между НГК и Приморским управлением культуры о собирании и публикации музыкального фольклора удэ и нанайцев с участием лаборанта О.А. Шейжиной. Материалы: дневники, реестры, звукозаписи, фото.

№ 58 - 1990 г. август. Бикин: удэ, уссурийские нанайцы. В качестве руководителя дого-

- вора (см. № 47). Совместно с О.А. Шейкиной. Материалы: дневник, реестр, звукозаписи, фото.
- № 60 - 1991 г. июль-август. Бикин: удэ, уссурийские нанайцы. Совместная экспедиция с финским композитором И. Саастамойненом и эстонским этнографом Х. Сарв. Материалы: дневник, реестр, звукозаписи, фото.
- № 62 - 1993 г. февраль (24 - 28). Якутск: саха, эвенки, эвены, одулы-юкагиры, вадулы-юкагиры, чукчи, русские-старожилы. Дни сказителей народов Республики Саха (Якутия) - "Заветные сокровища" при РДНТ. Совместно с музыковедом Т.И. Игнатьевой и параллельно с аудиозаписями Н.Н. Николаевой. Материалы: дневник, видеозаписи.
- № 64 - 1993 г. июль. Якутск. "Саха-Корейский международный симпозиум по истории и этнокультуре. Приезд исполнителей-шаманов из Южной Кореи (Ли Бунг Ок, Им Ки Ук, Ким Куанг Со, Ли Хан Бок, Шин Хью Джу) и из поселка Иенгра (на реке Нюкжа) - эвенка С.С. Васильева-Сэвэй. Материалы: дневник, программки, видеозаписи.
- № 65 - 1993 г. ноябрь. Санкт-Петербург - II Международная конференция памяти А.Б. Лорда. Работа с интерпретаторами фольклора: саха - К.Н. Никифоровым и А.Е. Соловьевым, эвенкийки - А.П. Авеловой, вадул-юкагирки - М.Н. Тохтосовой и казахов. Материалы: видео- и звукозаписи, дневник.
- № 71 - 1995 г. июль. Иенгра - "Праздник эвенкийской культуры - *икэнипкэ*" - алданозейские *орочен*-эвенки: свадьба, кормление воды, земли и огня; круговые танцы, песни, шаманская болезнь. Материалы: видео и звукозаписи, дневник.
- № 72 - 1996 г. февраль. Нижнеколымский улус: Черский, Андрюшкино, Колымское. Работы с носителями и интерпретаторами фольклора одул-юкагиры, чукчей и эвенов. Материалы: звукозаписи и дневник.
- № 73 - 1996 г. февраль. Якутск. Приезд исполнительницы эвенкийского фольклора А.П. Авеловой из Томпонского улуса, поселка Тополиное. Материалы: дневник, звукозаписи.
- № 74 - 1996 г. апрель. Якутск. Концерт "Творчество народностей Севера", Приезд эвенкийского исполнителя П.П. Николаева из Олёкминского улуса, поселка Тяня. В работе принимала участие В.С. Никифорова. Материалы: дневник, звукозаписи.
- № 75 - 1996 г. июнь. Якутск. Приезд эвенского изготовителя бубна А. Громова из Оймяконского улуса. Материалы: инструмент, дневник, фото.
- № 81 - 1997 г. октябрь. Выезд в Соединенные Штаты Америки штат Калифорния: Беркли, Форт Росс фольклорных исполнителей: К.Н. Никифорова (саха), А.П. Авелова (*орочен*-эвенкийки), М.Н. Тохтосовой (*вадул*-юкагирки) и В.Г. Шалугина (*одул*-юкагира). Музыкальные материалы по фольклору индейцев северо-западной Америки: помокасаи, тлинкиты, эскимосы. Материалы: звукозаписи, фото, тексты и переводы, фоноинструменты и дневник.
- № 82 - 1997 г. декабрь. Верхневилуйский улус - материалы по фольклору и музыкальным инструментам саха (К.Н. Никифоров, П.П. Семенов, П.Борисов и др.) и эвенов (Е.Н. Бокова). Материалы: фото, звукозаписи, дневник.
- № 87 - 1998 г. июнь-июль. Якутск. Приезд исполнительницы фольклора *одул*-юкагиров, чукчей, эвенов и саха Е.И. Тымкель из Нижнеколымского, улуса поселок Черский. Материалы: звукозапись, фото, реестр и дневник.
- № 95 - 2000 г. февраль. Якутск. Запись обрядового фольклора *орочен*-эвенков. Приезд фольклорного исполнителя Семена Степановича Васильева-Сэвэй с помощницей из поселка Иенгра. Шаманский обряд по избавлению от порчи (ср. № 64). Материалы: звукозапись, фото и дневник.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврорин, Лебедева, 1966. - Ороческие сказки и мифы. Новосибирск, 1966.
- Аврорин, Лебедева, 1978. - Аврорин В.А., Лебедева Е.П. Ороческие тексты и словарь. Л., 1978.
- Айзенштадт, 1958. - Айзенштадт А.М. Поют нанайцы и ульчи // Советская музыка, № 11, 1958.
- Айзенштадт, 1995. - Айзенштадт А.М. Песенная культура эвенков. Красноярск, 1995.
- Алексеева А., 1991. - Алексеев А.А. Песенно-танцевальное искусство эвенов Верхоянья. Якутск, 1991.

- Алексеев А., 1993.- Алексеев А.А. Забытый мир предков (очерки традиционного мировоззрения эвенов Северо-западного Верхоянья). Якутск, 1993.
- Атлас МИН., 1963; 1975.- Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Сост. К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая.- М., 1963; изд. второе измененное.- М., 1975.
- Богданов, С 90 30129 001.- Музыка северного сияния. Музыка малочисленных народов Советского Севера. Альбом из 2 пластинок. Составитель и автор статьи И.А. Богданов. "Мелодия" С 90 30129 001, записи 1964-1989 гг. Выпуск 1990.
- Березницкий, 1999.- Березницкий С.В. Мифология и верования орочей. Спб., 1999.
- Браиловский, 1901.- Браиловский С.Н. Тазы или удихэ (опыт этнографического исследования) // Живая старина. Вып. II. СПб., 1901.
- Бродский, 1971.- Бродский И.А. Нанайцы, ительмены и коряки поют о Ленине // В.И. Ленин в песнях народов СССР.- М., 1971.
- Булгакова, 1983.- Булгакова Т.Д. Нанайские напевы.- Хабаровск, 1983.
- Булгакова, 1985.- Булгакова Т.Д. Эпили - шаманский жанр музыкального нанайского фольклора // *Artes populares 14. Yearbook of the Department of Folklore*. Edited by Vilmos Voigt.- Budapest, 1985.
- Бурыкин, 1991.- Бурыкин А.А. Жанровый состав фольклора эвенов и его региональные варианты//Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока.- Якутск, 1991.
- Бурыкин, 1993.- Бурыкин А.А. Религиозные воззрения эвенов//Краеведческие записки.- Магадан, 1993. Вып. XIX.
- Варган, 1991.- Варган (хомус) и его музыка (Материалы I Всесоюзной конференции, 1988 г.). - Якутск, 1991.
- Василевич, 1965.- Василевич Г.М. Этноним шаман - самый у народов Сибири// Советская этнография, 1965, № 13.
- Василевич, 1966.- Исторический фольклор эвенков. Сказания и предания. Составитель Г.М. Василевич.- М.-Л., 1966.
- Василевич, 1969.- Василевич Г.М. Эвенки. Историко-этнографический очерки (XVIII - XX вв.). - Л., 1969.
- Васильев, 1946.- Васильев Б.А. Медвежий праздник у орочей. Опыт этнографического анализа обряда и мифологии. Канд. дисс.- М., 1946.
- Венюков, 1970.- Венюков М.И. Обзорение реки Усури и земель к востоку от неё до моря//Путешествия по Приамурью, Китаю и Японии. Хабаровск, 1970.
- Воробьев, 1966.- Воробьев М.В. Религиозные верования чжурчженей//Доклады по географии. Вып. 4. Отделение этнографии. Географическое общество СССР. Л., 1966.
- Воробьев, 1975.- Воробьев М.В. Чжурчжени и государство Цзинь (X в.-1234 г.). Исторический очерк.- М., 1975.
- Воробьев, 1983.- Воробьев М.В. Культура чжурчженей и государства Цзинь (X - 1234 г.). - М., 1983.
- Воскобойников, 1973.- Воскобойников М.Г. Фольклорная проза эвенков//Кто дал эвенкам солнце. Сб. сказок. Иркутск, 1973.
- Воямгит, 1990.- Воямгит Л. Чайки. Сборник эвенских песен.- Петропавловск-на-Камчатке, 1990.
- Галайская, 1973.- Галайская Р.Б. Варган у народов Советского Союза (к вопросу об архаизмах и народном музыкальном инструментарии)//Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы.- М., 1973.
- Джарылгасинова, 1972.- Джарылгасинова Р.Ш. Древние когурессы (к этнической истории корейцев).- М., 1972.
- Добровольский, 1966.- Добровольский Б.М. Напевы сказаний о Кодакчоне// Исторический фольклор эвенков. Сказания и предания.- М., Л., 1966.
- ДТС, 1969.- Древнетюркский словарь. Ред. В.М. Наделев и др.- Л., 1969.
- Жорницкая, 1966.- Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии.- М., 1966.
- Захаров, 1875.- Захаров И.И. Полный маньчжурско-русский словарь.- СПб, 1875.
- Золотарев, 1939.- Золотарев А.М. Родовой строй и религия ульчей.- Хабаровск, 1936.
- Иванов, 1976.- Иванов С.В. Некоторые аспекты изучения Сибирских бубнов//Из истории Сибири.- Томск, 1976. Вып. 19.
- Карабанова, 1979.- Карабанова С.Ф. Танцы малых народов Юга Дальнего Востока СССР как исторический источник.- М., 1979.
- Киле В., 1992.- Киле В.И. Песенная лирика уссурийских нанайцев. Дипломная работа. Научный руководитель Ю.И. Шейкин. Новосибирская государственная консерватория, 1992.

- Ким, Шейкин, 1986.- Ким Н.Н., Шейкин Ю.И. Жанровая типология музыкального фольклора орочей//Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. - Новосибирск, 1986. С. 8-37.
- Кормушин, 1998.- Кормушин И.В. Удыгейский (удэгейский) язык. - М., 1998.
- Кэптукэ, 1996.-
- Кычанов, 1966.- Кычанов Е.И. Чжурчжени в XI веке (Материалы для этнографического исследования)//Материалы по истории Сибири. Древняя Сибирь. Сибирский археологический сборник. - Новосибирск, 1966. Вып. 2.
- Кычанов, 1960.- Кычанов Е.И. Первый бохайский письменный памятник на камне//Материалы и исследования по археологии СССР, № 86, М.- Л., 1961.
- Ларичев, 1964.- Ларичев В.Е. История чжурчженей//Древняя Сибирь. - Улан-Удэ, 1964.
- Лебедев, 1978.- Лебедев В.Д. Язык эвенков Якутии. - Л., 1978.
- Лебедев, 1982.- Лебедев В.Д. Охотский диалект эвенского языка. - Л., 1982.
- Лебедева Ж., 1981.- Лебедева Ж.К. Архаический эпос эвенков. - Новосибирск, 1981.
- Лебедева Е., 1985.- Лебедева Е.П. Фукой (Пуе)//Формирование культурных традиций гунгусо-маньчжурских народов. - Новосибирск, 1985.
- Линдену, 1983.- Линдену Я.И. Описание народов Сибири. Первая половина XVIII века. - Магадан, 1983.
- Лопатин, 1922.- Лопатин И.А. Гольды амурские, уссурийские и Сунгарийские. Опыт этнографического исследования//Записки общества изучения Амурского края. - Владивосток, 1922. Т. XVII.
- Лопатин, 1925.- Лопатин И.А. Орочи - сородичи маньчжур. - Харбин, 1925.
- Лукина А., 1998.- Лукина А.Г. Традиционная танцевальная культура якутов. -Новосибирск, 1998.
- Мазин, 1984.- Мазин А.И. Традиционные верования и обряды эвенков-ороченов (конец XIX - начало XX в.). - Новосибирск, 1984.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик, 1994.- Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю. Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
- Милдендорф, 1869; 1878.- Милдендорф А.Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири А. Милдендорфа в двух частях/Ч. II. Север и восток Сибири в естественноисторическом отношении /Г. V. Сибирская фауна.- СПб., 1969/Г. VI. Коренные жители Сибири.- СПб., 1878.
- МКС, 1997, т.1.- Музыкальная культура Сибири: в 3 томах, том 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн.1. Традиционная культура коренных народов Сибири. - Новосибирск, 1997.
- МТНСДВ, 1986.- Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. - Новосибирск, 1986.
- МФНСС, 1966.- Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. - М., 1966.
- МЭ, т.1, 1973; т.2, 1974; т.3, 1976; т.4, 1978; т.5, 1981; т.6, 1982.- Музыкальная энциклопедия. Тт. 1-6, М., 1973, 1974, 1976, 1978, 1981, 1982.
- МЭСА, 1988.- Музыкальная этнография Северной Азии. - Новосибирск, 1988.
- НМИИИ-1, 1987; -II, 1988.- Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть I. М., 1987; часть II. М., 1978.
- Новик, 1984.- Новик Е.С. Обряд и фольклор в Сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. - М., 1984.
- Новик, 1999.- Новик Е.С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири//Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. - М., 1999.
- Новикова, 1958.- Новикова К.А. Эвенский фольклор. - Магадан, 1958.
- Новикова, 1966.- Новикова К.А. Обзор материалов по эвенскому фольклору//Языки и фольклор народов Сибирского Севера. - М., Л., 1966.
- Новикова, 1980.- Новикова К.А. Очерки Диалектов эвенского языка. Ольский говор. Глагол, служебные слова, тексты, глоссарий. - Л., 1980.
- Оненко, 1980.- Оненко С.Н. Нанайско-русский словарь. - М., 1980.
- Павлова, 1996.- Павлова Т.В. Образцы музыкального фольклора эвенков Якутии. - Якутск, 1996.
- Пекарский, т. I, 1958; т. II, т. III, 1959.- Пекарский Э.К. Словарь якутского языка. Т. I, М., 1958; Т. II, Т. III, М., 1959.

- Песни олен., 1987.- Песни оленьего края. Составители П.Н. Старков, Н.С. Толбонова. - Якутск, 1987.
- Петров, 1997.- Петров А.А. Лексика духовной культуры тунгусов (эвенки, эвены, негидальцы, солонь). Монография. - СПб., 1997.
- ПИОСАС, 1981.- Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XX - начала XX в.). - Л., 1981.
- Полова, 1981.- Полова У.Г. Эвены Магаданской области. Очерки истории, хозяйства и культуры эвенов Охотского побережья 1917-1977 гг. - М., 1981.
- Прокофьева, 1961.- Прокофьева Е.Д. Шаманские бубны//Историко-этнографический атлас Сибири. - М.- Л., 1961.
- ПЧРПНСС, 1976.- Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX - начало XX в.). - Л., 1976.
- ПФНСДВ, 1990, т.1.- Эвенкийские героические сказания. - Новосибирск, 1990.- (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока, том 1).
- ПФНСДВ, 1996, т.11.- Нанайский фольклор: нингман, сиохор, тэлунгу. - Новосибирск, 1996.- (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока, том 11).
- ПФНСДВ, 1998, т.18.- Фольклор удэгейцев: ниманку, тэлунгу, ехэ - Новосибирск, 1998.- (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего, том 18).
- ПЧРПНСС, 1976.- Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX - начало XX вв.). - Л., 1976.
- Роббек, 1989.- Роббек В.А. Язык эвенков Березовки. - Л., 1989.
- Розов, рукопись.- История дома Цзинь, царствовавшего в северной части Китая с 1112 по 1233 год. Перевел с маньчжурского студент Пекинской духовной миссии Григорий Розов//Архив ЛО Института востоковедения АН СССР, раздел I, опись II, № 3.
- Романова, Мыреева, 1969.- Романова А.В., Мыреева А.Н. Диалектологический словарь говоров эвенков Якутии. - Л., 1968.
- Романова, Мыреева, 1971.- Романова А.В., Мыреева А.Н. Фольклор эвенков Якутии. - Л., 1971.
- Рычков, 1922.- Рычков К.М. Енисейские тунгусы. Землеведение. Кн.3-4. - М., 1922.
- Сем Л., 1976.- Сем Л.И. Очерки диалектов нанайского языка. Бикинский (уссурийский) диалект. - Л., 1976.
- Сем Ю., 1973.- Сем Ю.А. Нанайцы. Материальная культура (вторая половина XIX - середина XX в.). Этнографические очерки. - Владивосток, 1973.
- Семейная обрядность, 1980.- Семейная обрядность народов Сибири. Опыт сравнительного изучения. - М., 1980.
- Сиськова, 1984.- Сиськова А.В. Традиционные музыкальные инструменты нивхов Сахалина // Культура народов Дальнего Востока. Традиции и современность. - Владивосток, 1984.
- Смоляк, 1966.- Смоляк А.В. Ульчи. Хозяйство, культура и быт в прошлом и настоящем. - М., 1966.
- Смоляк, 1980.- Смоляк А.В. Проблема этногенеза тунгусоязычных народов Нижнего Амура и Сахалина // Этногенез народов Севера. - М., 1980.
- Смоляк, 1991.- Смоляк А.В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (народы Нижнего Амура). - М., 1991.
- Соломонова, 1981.- Соломонова Н.А. Традиционные песни ульчей // Этнография и фольклор народов Дальнего Востока СССР. - Владивосток, 1981.
- Сорокин, 1988.- Сорокин Д.А. Особенности музыкального фольклора эвенков Якутии. Дипломная работа. Научный руководитель Ю.И. Шейкин. Новосибирская государственная консерватория. 1988.
- Стешенко-Куфтина, 1930.- Стешенко-Куфтина В.Н. Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов//Этнография, 1930, № 3.
- Суник, 1985.- Суник О.П. Ульчский язык. Исследования и материалы. - Л., 1985.
- ТМС - I, ТМС - II.- Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков / Материалы к этимологическому словарю; том I, Л., 1975; том II, Л., 1977.
- Туголуков, 1969.- Туголуков В. А. Следопыты верхом на оленях. - М., 1969.
- Тунг.сб., 1936.- Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Вып.1. Сост. Г.М. Василевич под ред. Я.П. Алькора. - Л., 1936, с. 283-286.
- Ульчи, 1994.- История и культура ульчей в XVII - XX вв. Историко-этнографические очерки. - СПб., 1994.
- УМ, 1991.- Удэгейские напевы. Песни и сказки иманских и бикинских удэ. Репертуар-

- ный сборник. Составление, нотировка с комментарий Ю.И. Шейкина и О.А. Шейкиной. - Владивосток, 1991.
- УНМ, 1982. - Удэгейские народные мелодии. Репертуарный сборник. Нотная запись и комментарии Ю. И. Шейкина. - Владивосток, 1982.
- Цинциус, 1982. - Цинциус В.И. Негидальский язык. Исследования и материалы. - Л., 1982.
- Шавкунов, 1990. - Шавкунов Э.В. Культура чжурчженей-удэи XII-XIII вв. и проблема происхождения тунгусских народов Дальнего Востока. - М., 1990.
- Шаманизм, 1992. - Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции. Тезисы докладов Международной научной конференции. - Якутск, 1992.
- Шаманизм, 1993. - Shamanism and performing arts. Papers and Abstracts for the 2-nd Conference of the International Society for Shamanistic Research. Budapest, 1993.
- Шаманизм, 1999. - Шаманизм и иные традиционные верования и практики. Материалы Международного конгресса. Ч. I, II. - М., 1999.
- Шейкин, 1973. - Шейкин Ю.И. Очерки истории музыкально-фольклорной цивилизации удэ. Дипломная работа. Научный руководитель Е.В. Герцман. Владивосток, 1973.
- Шейкин, 1981. - Шейкин Ю.И. Удэгейские сказания. Проблема жанра и исполнительства // Советская музыка, № 1, 1981.
- Шейкин, 1982. - Шейкин Ю.И. Проблема жанра в музыкальном фольклоре удэ. Кандидатская диссертация. Научный руководитель И.И. Земцовский. Л., 1982.
- Шейкин, 1983. - Шейкин Ю.И. Допесенное и песенное в фольклоре удэ // Народная песня. Проблемы изучения. - Л., 1983.
- Шейкин, 1984. - Шейкин Ю.И. Интонационный идеал музыкального фольклора удэ // Культура народов Дальнего Востока: традиции и современность. - Владивосток, 1984.
- Шейкин, 1986. - Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты чжурчженей // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент - исполнитель - музыка. - Л., 1986.
- Шейкин, 1988. - Шейкин Ю.И. Практика традиционного музицирования удэ на однострунном смычковом инструменте // Музыкальные инструменты и инструментальная музыка. - М., 1988. Ч. II.
- Шейкин, 1990. - Инструментальная музыка Югры. Исследование Ю.И. Шейкина. - Новосибирск, 1990.
- Шейкин, 1992. - Шейкин Ю.И. Звуковая культура Тунгусов // Proceeding of International Symposium on the Comparative Studies of the Music, Dance and Game of Northern Peoples. Sapporo, 1992.
- Шейкин, Цеханский, Мазепус, 1986. - Шейкин Ю.И., Цеханский В.М., Мазепус В.В. Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) // Культура народов Севера: традиции и современность. - Новосибирск, 1986.
- Шнейдер, 1936. - Шнейдер Е.Р. Краткий удэско-русский словарь. - Л., 1936.
- Шренк, 1900. - Шренк Л.И. Об инородцах Амурского края. Т. III. Этнографическая часть: основные черты семейной, общественной и внутренней жизни. - СПб., 1903.
- Эвальд, 1932. - Эвальд З.В., Косованов В., Абаянцев С. Музыка и музыкальные инструменты // Сибирская советская энциклопедия. - М., Л., Новосибирск, 1932. Т. III.
- Эвен. Н.П., 1994. - Эвенские народные песни. Сост. Е.Н. Бокова. Нотировки В.Н. и В.Д. Журавлевых. - Магадан, 1994.
- Эвен. Песни, 1960. - Эвэдыл дэнтур, икэл-дэ. Эвенские песни и стихи. Сост. В.Д. Лебедев, Т.Т. Стручков. - Якутск, 1960.
- Эвенк.РС, 1958. - Эвенкийско-русский словарь. Сост. Г.М. Василевич. - М., 1958.
- Эмсгаймер, 1967. - Emshimer E. Ein giljakisches Schallgrat / Sonderdrucke Festschrift Walter Wiora. Barenreiter, 1967.
- Эмсгаймер, 1986. - Эмсгаймер Э. Варганы в Сибири и Средней Азии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент - исполнитель - музыка. Сб. научных трудов. - Л., 1986.
- Эпос Оэ, 1986. - Эпос охотских эвенов. В записях Н.П. Ткачика. - Л., 1986

Составитель словаря Ю. ШЕЙКИН

СОДЕРЖАНИЕ

Шейкин Ю.И. Интонационная культура тунгусо-маньчжурских народов - сфера сравнительно-исторических исследований.....	3
Роббек В.А. Тунгусская культура - оригинальная часть циркум-полярной культуры народов Арктики и Севера	6
Дугаров Д.С. Круговой хороводный танец в Азии и Европе (проблема генезиса).....	8
Гоголев А.И. К проблеме этногенеза тунгусо-маньчжуров.....	8
Мандельштам-Балзер М. Отношения между народами, язык и шаманы: к роли эвенов и эвенков в истории Азии.....	10
Chan E. Park Between praying and playing: Where shaman song and p'ansori diverge	10
Васильев В.Е. Бубен шамана и лунный календарь.....	14
Kira Van Deusen. Udeghe songs and stories to Canada.....	16
Кира Ван Дузен Путешествие удэгейских песен и сказок по Канаде.....	17
Решетникова А.П. Особенности эпической обрядности в эвен-кийских нимнгаканах.....	18
Мыреева А.Н. Исполнительские традиции эвенкийских сказителей.....	20
Лебедева Ж.К. Покто и "сигнальное письмо" в фольклоре народов Приамурья и в эпических памятниках народов Арктики.....	23
Павлова Т.В. О музыке эвенского эпоса.....	24
Игнатьева Т.И. Типология напевов в эвенском сказании "Омчени".....	29
Ултургашева О.В. Жанровые особенности преданий в фольклоре эвенов Верхоянья.....	30
Сем Т.Ю. Ритуальные песни нанайских шаманов (о взаимосвязи ритма, цвета, времени).....	32
Булгакова Т.Д. Традиционные представления нанайцев о музыке.....	36
Кубанова Т.А. Ритм в изобразительном языке ритуальной скульптуры нанайцев.....	38
Романова Е.Н. "Говорение" птиц: интерпретация "птичьего" языка (к изучению звукового кода в культуре).....	40
Walker M. The spiritual function of language.....	45
Варламова Г.И. Шаманский костюм рода Кэптукэ.....	45
Дуван Н.Д. Личность ульчского шамана и его ритуал.....	51
Бельды О.А. Песни коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока в исполнении Кола Бельды.....	53
Николаева Н.Н. Сакральное пение в культуре эвенков (из полевых наблюдений).....	57
Алексеева Г.Г. Звуковысотная и ладоинтонационная организация эвенкийских песен (по материалам А.М. Айзенштадта).....	60

Никифорова В.С. О современном состоянии эвенкийского музыкального фольклора (по материалам двух экспедиций).....	62.
Кустов А.Ф. Эвенкийское народное музыкальное творчество.....	63.
Винокурова А.А. Современные эвенские песни на стихи В.Д. Лебедева.....	66
Лукина А.Г. Архаическая техника экстаза в круговых танцах	67
Скрынникова Т.Д. Космогоническая функция ехора у бурят	68
Сивцева Л.В. Эвенкийские хороводные танцы	74
Фролова Г.Д. Жанровая классификация бурятских народных песен и некоторые особенности ритмико-стиховой основы кругового хороводного танца еохор	75
Винокурова Л.И. К истории уклада жизни тунгусов Якутии.....	82
Белянская М.Х. Тунгусо-маньчжурские народы в истории Азии.....	86
Шумилова В.В. Религиозные представления о мире в эвенских мифах.....	90
Алексеева Е.К. Культурно-этнические параллели эвенов с соседними народами.....	92
Словарь музыкально-этнографических терминов.....	93
Полевые материалы автора.....	108
Литература.....	110

Адрес редколлегии:
677000, г. Якутск, пр. Ленина 30

Компьютерная верстка: РИО РДНТ
677027, г. Якутск, ул. Кирова, 33

Лицензия на издательскую деятельность
ЛС N 000010

Подписано в печать 11.08.2000
Формат 60х84 1/16 Усл. п. л. 5,5
Тираж 500