

Григорьева Виктория Георгиевна

ЛАДОИНТОНАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ШАМАНСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ В ЯКУТСКОМ ЭПОСЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВ В ИСПОЛНЕНИИ У. Г. НОХСОРОВА)

В данной статье анализируется звуковысотная структура шаманских песнопений в якутском эпосе олонхо. В работе впервые исследуются два шаманских песнопения в исполнении выдающегося якутского сказителя Устина Гаврильевича Нохсорова. Автор выполняет полную нотировку и музыкальный анализ двух разделов олонхо, представляющих совмещение нескольких типов интонирования. Впервые описаны музыкальная структура и сюжетное развитие раздела "Призывание духов" в олонхо.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/3-2/11.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. II. С. 47-56. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

TAX (FISCAL) FEDERALISM: NOTION AND ROLE IN CREATION OF TAX SYSTEM

Vorontsov Oleg Grigor'evich
Lomonosov Moscow State University
argyraspis@yandex.ru

The article discusses tax as a system-formative category of tax law and a tool of the implementation of the financial and economic policy of the state, reveals the content of the notion "fiscal federalism", presents a view on tax federalism as a legal principle, conducts the analysis of its connection with the principle of fiscal federalism, and determines the essence and role of tax federalism in the creation of the tax system of the Russian Federation. The author emphasizes the importance of the principle of tax federalism in Russia as a federal state.

Key words and phrases: tax; tax system; federalism; federal relations; fiscal federalism; budget federalism.

УДК 398(571.56)+784.7

Искусствоведение

В данной статье анализируется звуковысотная структура шаманских песнопений в якутском эпосе олонхо. В работе впервые исследуются два шаманских песнопения в исполнении выдающегося якутского сказителя Устина Гаврильевича Нохсорова. Автор выполняет полную нотировку и музыкальный анализ двух разделов олонхо, представляющих совмещение нескольких типов интонирования. Впервые описаны музыкальная структура и сюжетное развитие раздела «Призывание духов» в олонхо.

Ключевые слова и фразы: якутский героический эпос олонхо; шаманское песнопение; нотация шаманских песнопений; кылысах; тремоло; вибрато; Устин Нохсоров.

Григорьева Виктория Георгиевна

Арктический государственный институт искусств и культуры
grigfolk@mail.ru

**ЛАДОИНТОНАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ШАМАНСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ
В ЯКУТСКОМ ЭПОСЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВ В ИСПОЛНЕНИИ У. Г. НОХСОРОВА)®**

В эпическом творчестве народа *саха* по психологическому воздействию и богатству мелодического содержания особое место занимают эпизоды *олонхо*, рассказывающие о шаманах и их обрядах. Если к середине XX столетия фольклорная инструментальная культура слабо сохранилась в фольклорной практике [6, с. 73-76], то эпическое песнопение сохранилось на достаточно высоком уровне. Сказитель *олонхо*, перевоплощаясь в своего героя, от лица шамана исполняет шаманское песнопение, которое по музыкальному стилю отличается от других поющих разделов *олонхо*, где представляют героев Среднего, Верхнего, Нижнего миров. Песенные разделы имели значение ритуальных, этикетных, заклинательных, гимнических и других функций и звучали как прямая речь героев [11, с. 87].

Цель данной работы связана с изучением ладовой организации и структуры шаманского песнопения в *олонхо*. Малоизученность шаманского пения в *олонхо* стала причиной для исследования нами фольклорного образца данного жанра в исполнении выдающегося народного сказителя из Амги Устина Гаврильевича Нохсорова (1907-1951), являющегося достойным учеником прославленного олонхосута Т. В. Захарова – Чээбий (1867-1931).

Пение шаманов и удаганок (женщин шаманок) в якутском эпосе нотировано и опубликовано в ограниченном количестве исследователями Э. Е. Алексеевым, Н. Н. Николаевой и В. С. Никифоровой. В нашей статье к имеющемуся корпусу исследовательских материалов приобщаются новые, нотированные в полном объеме образцы, что дает возможность дополнить опубликованный материал в этномузыкознании и уточнить научную интерпретацию образцов шаманского песнопения в исполнении народных сказителей.

В сюжетах *олонхо* удаганки – часто описывающиеся персонажи. Бельеи и черные шаманы встречаются в эпизодах сказания, повествующих об обрядовых действиях. Удаганы Верхнего мира иногда ведут поединки с шаманами противоположных миров. В *олонхо* можно выделить два стиля шаманских песнопений: *алгысы* (благословения или восхваления) в исполнении небесных удаганок и *кутуруу* (устрашающее пение) в исполнении шаманов, шаманок Среднего, Нижнего миров [1, с. 6-7].

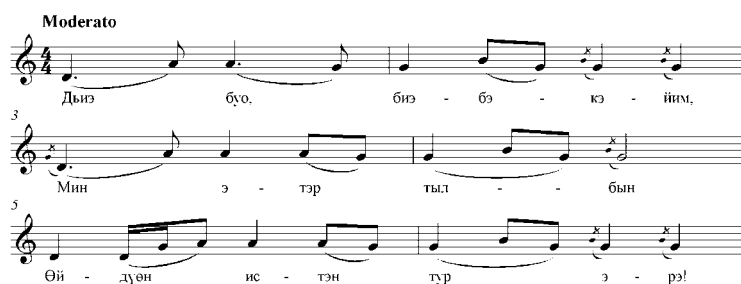
Мотивы *алгысов* отличаются повторностью кратких напевов-формул стиля *дэгэрэн* (размеренное, подвижное пение), с применением фальцетного горлового призвука – *кылысах*.

Особый стиль сольного интонирования *кутуруу* сочетает в себе несколько основных типов звукового выражения. Это: сонорная форма (звукоподражательные сигналы) – имитация голосов птиц; *мэнэрик* – истерическое пение, преимущественно в женском исполнении; *эгэлгэн ырыата* – песни-стоны [Там же, с. 7]; *көгүтүү* (*кёгютюю*) – монотонное пение; *түүл* (*тююл*) *ырыата* (пение во сне или в полубытьи); *чуораа-дыйыы* – пение в высоком регистре; *кэл туонар* – воспевание шаманского первообраза [11, с. 90]; *көтөгүнүү* (*кётёгюнюю*) – хоровое пение, когда участники вторят шаману, чтобы способствовать выздоровлению больного [Там же, с. 91]; *дыгигитэн ыллааһын* – вибрация звука [3, с. 103]; *дэгэрэн* и другие.

Обратимся к истории изучения шаманского пения в эпосе. В период создания первой музыкальной драмы (1939), впоследствии одноименной оперы, *Ньургун Боотур Стремительный* (1947) композитором М. Н. Жирковым впервые с голоса У. Г. Нохсорова был нотирован мотив небесной удаганки *Айыы Умсуур* (Нотный образец 1).

Нотный образец 1.

«Песня Айыы Умсуур» из музыкальной драмы «Ньургун Боотур Стремительный»



В нотации М. Н. Жиркова *Песня Айыы Умсуур* [9, с. 35] представляет собой одностроочный напев в диапазоне большой сексты с неизменно повторяющимся двухтактовым четырёхдольным мотивом, который начинается с восходящей квинты и развивается нисходящими терцово-квартовыми *кылысах*ми.

Этот же напев *Айыы Умсуур* из олонхо *Ньургун Боотур* был нотирован Э. Е. Алексеевым с дискографической записи 1946 г., записанной в кабинете народной музыки Московской консерватории [7, с. 128] (Нотный образец 2).

Нотный образец 2.

Песня небесной удаганки Айыы Умсуур из олонхо «Ньургун Боотур Стремительный»



В представленном фрагменте все опорные звуки орнаментированы вокальными приемами *кылысах*. Бесполутоновая ладовая организация является основой напева в диапазоне малой сексты. В нотации зафиксировано тремолирование (4-я строка) в пределах малой терции, требующее гибкости голосового аппарата и создающее эффект, сольного двухголосия [2, с. 178]. Неторопливое развитие мелодической линии соответствует благородному образу небесной удаганки.

От сказителей П. П. Ядрихинского (1899-1979) и В. О. Каратаева (1926-1990) исследователем Н. Н. Николаевой записаны песня шаманки Нижнего мира *Уот Хобочой* из олонхо *Дева-богатырь Дьырибинэ-Дьырылыатта* [7, с. 132] (Нотный образец 3) и песня удаганки Верхнего мира – *Айыы Дьаргыл Удаган* из олонхо *«Эр Соготоох»* [Там же, с. 150] (Нотный образец 4).

Нотный образец 3.

В исполнении П. П. Ядрихинского песня шаманки Нижнего мира *Уот Хобочой* из олонхо «Дева-богатырь *Дырибинэ-Дырылыатта*», заключившей богатыря Срединного мира в тюрьму

Э э - эй! Э э - эй!

1. И - ли - лик-пин та - лы - лик-пин, 2. И - э - дэ - ник-пин куу - даа - нык-пин,

3. Э - чи - ки - йэ(н) э - чи - ки - йэ(н), 4. А - йы - на(а) хаан аар - таа - ра,

В трехопорном терцовом напеве Ядрихинский изредка применяет прием *кылысах* (в диапазоне от большой секунды до квинты). Обратим внимание на характерную звукоподачу шаманского песнопения: скользкое глиссандирующее окончание фраз.

Нотный образец 4.

Песня удаганки Верхнего мира – *Айыы Дьаргыл Удаган*, которая обращается к старцу Срединного мира *Сабыйа Баай* из олонхо «*Эр Соготоох*», в исполнении В. О. Каратаева

1. Дом, дом си - лик буол - ту - нууй,

2. Ай - хал - бы - на дьа - ра - лык!

3. Ээ, ээй! Оой, оой!

4. Сир Ся-бы-йа Баай - дар-бы-па То - йом - му - па(н) о - боп-тор,

Для пятиступенного напева удаганки Верхнего мира *Айыы Дьаргыл* характерны кварто-квинтовые *кылысах* в восходящем и нисходящем направлении, вибрация голоса на начальном тоне, активные ритмические формулы, регулярность метроритма песнопения. Четко выделен основной устой (F), являющийся опорой напева.

Исследователем В. С. Никифоровой нотированы песни удаганки *Айыы Умсур* из олонхо «*Нюргун Боотур*» с грампластинки в исполнении У. Г. Нохсорова (Нотный образец 5) [9, с. 55] и удаганки Верхнего мира из олонхо «*Ючюгэй Юдьюгюэн*», *Кусаган Ходжугур* с голоса народной сказительницы Д. А. Томской (1918-2008) (Нотный образец 6) [10, с. 320].

Нотный образец 5.

Песня удаганки *Айыы Умсур* из олонхо «*Нюргун Боотур*»

1. Дьэ - (н)э бэ - (а), биэ - бэ - йи - ним,

2. Эн - (э - миз) би - ги - ги - (ли)

Нотная запись образца наглядно отражает его интонационное строение, представляющее два основных стиля якутской песни – *дэгэрэн* и *дьиэрэтии* (стилю дэгэрэн соответствует начало строки, стилю дьиэрэтии – ее продолжение). Для фрагмента характерна богатая вокальная орнаментация в виде вибрата и *кылысах* разного диапазона (от большой секунды до опевающей малой сексты в третьем такте). В пятиопорном напеве применен особый прием – редко встречающиеся квинтовые *кылысах*.

Напев удаганки Верхнего мира из олонхо *Ючюгэй Юдюгюйэн, Кусаган Ходжугурл* передает эпизод нарушения табу: *Кытыгырас Байааччай*, послушавшись своей мудрой жены, поднимает с земли четырехгранный камень, чтобы поиграть им, как мячиком. Камень оказывается девкой *абаасы* из Нижнего мира, и начинается их битва. Богатырь уже терпит поражение. На помощь приходит молодая жена *Нуоралдьын*. С развитием сюжета она становится великой шаманкой.

Полностью нотированный В. С. Никифоровой образец, составляющий 65 тактов, опубликован в книге Д. А. Томской *Ючюгэй Юдюгюйэн, Кусаган Ходжугурл* и характеризуется ладовой организацией трихорда в объеме терции, преобладанием триольных ритмических фигур, которые весьма редко встречаются в песнях удаганок Верхнего мира. В своем пении Д. А. Томская эпизодически использует *кылысах* в диапазоне большой секунды (Нотный образец 6).

Нотный образец 6



В рассмотренных фрагментах песнопений удаганок Верхнего и шаманки Нижнего миров раннеладовые напевы имеют фиксированную структуру (чаще всего однострочную). Ладовые особенности представлены трихордом, тетрахордами, ангемитоникой в диапазоне большой септимы. Тембровыми особенностями шаманского песнопения являются: *кылысах*, вибрато, тремоло в пределах малой терции. Применением характерных тембровых приемов, как правило, выделены опорные тоны мелодии.

Перейдем к рассмотрению эпических песнопений в исполнении У. Г. Нохсорова, которые в полном объеме нотированы автором статьи.

Рассматриваемый нами уникальный образец, Шаманское пение хранится в Научном центре народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (в каталоге он обозначен без уточнения имени персонажа). Из 17 записей У. Нохсорова в МГК три фрагмента эпических песнопений, в том числе Шаманское пение и Песня тунгусского богатыря до публикации [4, с. 58], не были расшифрованы из-за технических шумов в записи, о чем упоминает филолог С. Д. Мухомлева [8, с. 11]. В результате совместной работы автора статьи со знатоком олонхо А. Д. Софроновой стало возможным восстановить полный текст образца путем многократного прослушивания и консультаций. Оказалось, что первый образец представляет собой вступительный эпизод призывания духов шамана *Айыы Быйантай*, а второй является песней тунгусского шамана *Ардьямаан-Дьярдьямаана* из олонхо *«Дыырай Бэргэн»*. Неразборчивая или отсутствующая прерывающая запись в нотировках была нами отмечена квадратными скобками и заполнена предполагаемым словесным и нотным текстом, близким по содержанию.

Истоками знаний У. Г. Нохсорова о шаманском пении были непосредственные впечатления сказителя. Заметным событием в жизни любого *наслега* (местность) становилось посещение шамана. Так, камлание известного шамана Н. Н. Протасова из Соморсуна, которое видел в детстве будущий сказитель У. Г. Нохсоров, оставило незабываемое впечатление и позволило осознать силу воздействия шаманского искусства, а также особенности композиции ритуального действия. Музыкальная память У. Г. Нохсорова сохранила не только интонационные особенности обряда шамана, но и последовательность действий шаманского камлания, начиная от приготовлений атрибутов вплоть до обряда проводов духов – помощников шамана.

Шаманское обрядовое пение в высокой степени ситуативно, поэтому звуковой план и текстовое содержание зависят от определенных обстоятельств исполнения. Исходным моментом пения шамана Среднего мира *Айыы Быйантай* (защитника племени *айыы*) в исполнении У. Г. Нохсорова является эпизод призывания духов – *кириитэ* [11, с. 90]. Шаман сначала созывает ближе к себе божественную *Аан Мичэл Хотун*, удаганок Верхнего мира, затем *Оботтоох Сах Баадьай* с шаманками Нижнего мира и дочь *Илбиса, Хобо Ньюгой*. Сбор представителей Верхнего и Нижнего миров шаман производит для того, чтобы выступить против *Хобо Ньюгой*, духа раздоров, распространительницы эпидемий и болезней.



Монолог призывания духов характеризуется типом пения *көгүтүү* (монотонное пение) со стабильным ритмическим пульсом (Нотный образец 8).

Нотный образец 8.

Монолог

$\text{♩} = 0,37$

А- выс ии- лээх-са- ба- ла-ах А- а- н и- йэ дой-думич- чи- тэ (м-м)

Ми-чал Хо-тунэ-бэк-ка-(э- э- э) м, а- ты-ны-ры-кө-рү-мэгми- и- гин.

Ай- ыы Дар-тыл ой-уу- на (а- а) А-йыы Бы-йан-тай о-йуун-кэ-лэм-мин

ан- дя- ба-йа-бын. (м- э- э- э- э- эн)

Шаман сообщает о своем становлении и предназначении, на широком дыхании исполняя распев дихордной структуры с преобладающей устойчивостью нижнего тона. Важное значение имеет вокальная орнаментация – интонационный подъезд с микротоновым скольжением снизу вверх к опорному звуку, Gb. Шаман со сдержанным эмоциональным накалом созывает к себе *Аан Мичэл Хотун* и удаганок Верхнего мира. В этом фрагменте У. Г. Нохсоров не применяет характерный приём звукоизвлечения *кылысах*, а исполняет снизу кварто-квинтовые форшлаги к опорным звукам (Нотный образец 9).

Нотный образец 9

о- (о)- йуу-нна у- гуй- бут- та- рым,

мэ- нэ- ри- ккэ (э- э) бэ- рий- бит- тэ- ри- (и- и) м,

Третий раздел, в котором *Айыы Быяантай* обращается с призыванием к шаманкам Нижнего мира, начинается с вибрирующего возгласа, *О, көр!ü* (О, смотри!ü). Характерный ритмический рисунок передает манеру покачивания шамана перед основной шаманской мистерией – представлением. Ритмические условия придают значение устоя нижнему опорному звуку. Основная мелодия раздела построена на двузвучной интонации кварты (E-A) и исполняется в стиле *дэгэрэн* (Нотный образец 10).

Нотный образец 10.

Пение в умеренном темпе

$\text{♩} = 0,69 \text{ сек.}$

О кө- р!

Дь- э и- ни, ду- гаа- р! А- йы- ым дьо- ну- н

а- ны-ны-та бую-лаа-ра-й дии- рим, а- р- ва- ым кэ- тэ- фи- гэр

ал- тан и- ни чую-раа- ны аа- ры- гыр- да о- ло- ро- н,

В шаманских песнопениях значительную роль играет динамика. Заметная активизация движения и действия происходит в кульминационном фрагменте, который отмечен динамически и темброво-регистрово. Традиционный стиль *чуораадыйы* (пение в высоком регистре) становится важнейшим регулятором звучности (Нотный образец 11).

Нотный образец 11.

Кульминация

28. (О- о- о- ол)

29. То-рус ии-лээх са-ва-лаах ту-руу ба-раан дой-ду- га тө-рөө и-нэ- н

30. э - н

31. О-бот-гоох Сах Баа-дхай сы-ар-ва- лаах сы-лап-ха- йы

32. эп- п- чэ- ри- й- би- т кыр- гыт- та-ры- ам,

33. э- дыйи-дэ ри- эм, о- н- кул ой- (ой- ой- ой

34. а- э- а) Той- он чон- ку ту- ту- ур- да- ах

35. (э- из э-из- э) тыл-гын ас, үө-лэх төр-дө (ө- ө- ө- ө

В кульминационном разделе происходит обращение шамана с призыванием к духам Нижнего мира *Оботтоох Сах Баадхай* и дочери *Илбиса – Хобо Ньюгой*, которое производится в высоком регистре и темброво-форсированном звучании, так как шаман с самого начала должен сильнее и настойчивее воздействовать на этих духов.

Мелодия в диапазоне малой сексты с оживленной ритмической пульсацией, восходящими терцовыми и секстовыми интонациями к $\text{C}\flat$ первой октавы приводит к кульминации всего эпизода. Кульминационный эпизод, совпадающий с подъемом эмоционального тонуса шамана *Айыы Быйантай*, характеризуется ускорением темпа исполнения. Слова заклинания (проклятий, адресованных к Хобо Ньюгой) в исполнении У. Нохсорова заменены внесмысловыми распевами слогов, гласных и согласных звуков. Характерно, что заключительные слова призывания духов исполнитель продолжает чередовать с внесмысловыми распевами. Это дает основание предполагать, что У. Г. Нохсоров с осторожностью относился к исполнению сакрального текста шаманского камлания (возможно, потому он сознательно выпускает сакрализованные формы традиционных обращений к духам).

Заключительный раздел призывания духов является эмоциональной декламацией в стилях *чуораадыйы* и *дыгитэн ыллаһын* (Нотный образец 12).

Нотный образец 12.

Окончание

41. (о- а- о- а- о- о- о- о- а- о- о- о- о)...

42. Аял мас- кыт са- лал-лан са- та- ры ту- ран кө- тө- бүл-лэр

43. (э- э- ччи ат- ат) бу- о- лун э- рэ!

44. (э- э- а- а- э- а- э- а- а- а

45. у- хуо- хум!) у- ху!

Мелодия данного раздела достигает диапазона ундецимы (от *E* малой до *A* первой октавы), после которой следует резкий октавный , спуск мелодии, являющийся отличительной интонационной особенностью заключительного раздела, связанного с окончанием призывания духов.

Таким образом, шаманское песнопение в исполнении У. Г. Нохсорова представляет собой разноплановый в стилевом и мелодическом отношении музыкальный материал: призывание духов является вступительным эпизодом в обряде камлания. Мелодическая ткань пяти разделов находится в витке интонационного сюжета, поэтому ладовая организация связана с пятью типами интонирования: сонорной, дыгигитэн ыллааһын (с вибрацией звука), көгүтүү (монотонное пение), дэгэрэн (размеренное пение) и чуораадыйы (пение в высоком регистре). Каждый тип интонирования формирует мелодическую линию с определенными интервальными промежутками и микроальтерацией. Объединение нескольких интонационных типов в шаманском песнопении отразило не только ладовый процесс изложения, но и этап ее развития в середине 60-х годов XX столетия.

Перейдем к характеристике песни тунгусского шамана в исполнении У. Нохсорова. Содержание песни тунгусского шамана Срединного мира *Ардьамаан-Дьардьамаана* из олонхо «*Дыырай Бэргэн*» следующее. Шаман Срединного мира *Ардьамаан-Дардьамаан* похищает девушку *Айталыыну Куо*. Не замечая укрывшегося под видом утренней росы *Дыырай Бэргэнэ*, *Ардьамаан-Дардьамаан* сажает рядом с собой *Айталыыну Куо*, которую вернувший свое обличье *Дыырай Бэргэн* быстрым прикосновением превращает в священный камень для добычи огня. Опешивший *Ардьамаан-Дардьамаан* требует вернуть ему невесту и вызывает его на поединок.

Из 14 эпических песнопений в исполнении У. Г. Нохсорова песня тунгусского шамана *Ардьамаан-Дьардьамаана* является редким образцом виртуозного песенного эпического искусства саха. Нохсоров исполнил песню в стиле *кутуруу*, используя тип *дэгэрэн* в пародийном звучании , *тиэрэ хоһуйан ыллаһын* (, пение наизнанку) [3, с. 84]. Своеобразие пения заключается в мелодической изобретательности, ритмической вариационности. *Дэгэрэн* не чужда импровизационность и интонационная изобретательность. Из 37 тактов ни один не имеет повторения (Нотный образец 13).

Нотный образец 13.

Песня тунгусского шамана *Ардьамаан-Дардьамаана*

Мелодической основой напева являются три опорных звука (d-g-h), тоны квартсекстаккорда, имеющего то , минорную, то , мажорную окраску. Звуки, составляющие сначала , минорной (2-13 такты), затем , мажорной (14-37 такты) звучание, стали исключительным ладомелодическим примером в имеющихся раннефольклорных якутских образцах. Линеарный контур песни в исполнении У. Г. Нохсорова допускает существование развернутого интонационного развития (мелодический диапазон песни доходит до децимы). Запевное слово , Охулаһыаттан! состоит из двух опорных звуков в квартовом соотношении. В последующем квартовые и секстовые интонации становятся основой интонационного рисунка песни. Эффект единого мелодического движения достигается постоянным применением специфического приема, , нохсоровского тремоло, которое У. Г. Нохсоров искусно исполняет преимущественно в диапазоне кварты, малой и большой сексты.

Изобилующие тремолирующие группы на протяжении всей песни подчёркивают стилистику и внутреннюю динамику исполнения У. Г. Нохсорова (Нотный образец 14). Голосовые vibrato в начале и конце песни для сказителя являются не просто средством разнообразия звучания, но и способом ролевого выражения.

Нотный образец 14.

Окончание песни тунгусского шамана

Таким образом, песня тунгусского шамана в отличие от песнопения шамана Айыы Быйантай выделяется характером исполнения. Если основательный шаман Айыы Быйантай проводил обряд, то Ардымаан-Дардымаан является отрицательным персонажем. У. Нохсорову удается это выразить стилем исполнения, в пародийном звучании, *тиэрэ хохуйан ыллаһын* (, пение наизнанку). Трихордный мотив, состоящий из звуков, минорного трезвучия, постоянно находится в скачкообразном движении и на протяжении всей песни составил диапазон децимы. Голос обманчивого шамана искусно дополняется тремоло в пределах не только от кварты до сексты, но и в смешанном расположении, что убеждает нас в голосовой виртуозности У. Г. Нохсорова при исполнении сложных мелодических комбинаций.

В результате нотировки и анализа шаманских песнопений в олонхо У. Г. Нохсорова можно сделать вывод о многоликих интонационных элементах песен, которые характеризуются совмещением нескольких песенных типов интонирования и сигнального типа интонирования (использование сонорной сферы – имитаций голосов птиц, вскриков, бормотания). Драматургия разделов призывания шамана Айыы Быйантай основана на контрастном сопоставлении типов интонирования, передающих эмоциональное состояние шамана при появлении новых персонажей. Обращение к духам Нижнего мира У. Нохсоров исполнил в стиле *дыгитһэн ыллаһын* (вибрация звука), *дэгэрэн* (размеренное, подвижное пение), *чуораадыыы* (пение в высоком регистре). К светлым духам обращается в стиле *көгүтүү* (монотонное пение).

Для рассмотренных в статье шаманских песнопений в исполнении У. Г. Нохсорова, П. П. Ядрихинского, В. О. Каратаева, Д. А. Томской и нотировках исследователей М. Н. Жиркова, Э. Е. Алексева, Н. Н. Николаевой, В. С. Никифоровой характерны разнообразные интонационные приемы, в частности: кылысах – в диапазоне от большой секунды до квинты; тремоло – от малой секунды до малой терции и глиссандирующие окончания фраз. Диапазон одного из напевов составляет не более большой септимы.

В последних двух образцах нами представлены ранее не нотированные песнопения в исполнении У. Г. Нохсорова. Наиболее развернутые примеры показали ладоинтонационные аспекты в структуре сюжетной перспективы. Выявленной особенностью звуковой формы народного сказителя У. Г. Нохсорова стала наиболее свободная импровизация интонационного звучания (в диапазоне квинтдецимы), которая комбинируется с тембровой драматургией и ритмическими вариациями. Новизной музыкального стиля в наследии У. Г. Нохсорова также является применение сложных по исполнению тремоло (в диапазоне от кварты до малой сексты), ранее не встречавшихся у других сказителей.

Таким образом, рассмотренные образцы песнопений шаманов Айыы Быйантай и Ардымаан-Дардымаана в исполнении У. Г. Нохсорова представляют имитационное песнопение как эпизод эпического сказания олонхо, естественно входящее в сюжетную и интонационную канву эпического повествования. Тем не менее олонхосу удалось передать основные стилевые признаки шаманского песнопения: структурную модель призывания духов (с соблюдением функций и сюжетной предназначенности отдельных эпизодов); ритмические, тембровые, ладоинтонационные особенности песнопения. Исследование песнопения шаманов в его функциональных и музыкальных связях позволяет сделать заключение о глубоком знании народного сказителя обрядовых традиций олонхо. Голос и поэтическое слово У. Г. Нохсорова, которыми он владел мастерски, искусство перевоплощения в персонажей олонхо производили сильное впечатление на слушателей. Опираясь на осмысление мифологических, религиозных, культурных и духовных сторон эпического наследия народа саха, У. Г. Нохсоров сумел сохранить жанровые особенности шаманских песнопений, творчески трансформировав их в своих бесценных импровизациях.

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Образцы якутского песенного фольклора. Якутск: Якутское книжное издательство, 1981. 100 с.
2. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976. 283 с.
3. Алексева Г. Г. Народно-песенное творчество в системе традиционной музыкальной культуры долган. Якутск: Якутский филиал Издательства СО РАН, 2005. 437 с.
4. Григорьева В. Г. Народный сказитель Устин Нохсоров. Якутск: СМИК-Мастер, 2012. 120 с.
5. Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск: АПЕКС, 2008. 270 с.
6. Дьяконова В. Е. Становление и развитие якутского концертного инструментария и проблемы оркестра народных инструментов в Якутии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. II. С. 73-76.

7. Николаева Н. Н. Эпос олонхо и якутская опера. Якутск: МГП. ПолиграфистЪ, 1993. 187 с.
8. Норуот ырыаһыта Устин Нохсороп (Народный певец Устин Нохсоров): статьи, воспоминания, произведения, документы, библиографический указатель / сост.: В. В. Капитонова, Л. У. Нохсорова, Т. М. Нохсорова; отв. ред. С. Д. Мухомлева. Якутск: Инст. гуманитар. исслед. АН РС(Я), 2007. 236 с.
9. Решетникова А. П. Музыка якутских олонхо // Якутский героический эпос. Кыыс Дэбиллэйэ. Новосибирск: Наука, 1993. С. 26-69.
10. Томская Д. А. Ючюгэй Юдьюгюэн, Кусаган Ходжугур. Якутск: ИГИ и ПМНС СО РАН РС(Я), 2011. 376 с.
11. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск: ГУП. ПолиграфистЪ, 1996. 122 с.

**MODAL AND INTONATION ASPECTS OF SHAMANISTIC CHANTS IN THE YAKUT EPOS
(BY THE EXAMPLE OF SAMPLES PERFORMED BY U. G. NOKHSOROV)**

Grigor'eva Viktoriya Georgievna
Arctic State Institute of Arts and Culture
grigfolk@mail.ru

The article analyzes the pitch structure of shamanistic chants in the Yakut epos olonkho. For the first time the paper examines two shamanistic chants performed by the outstanding Yakut narrator Ustin Gavril'evich Nokhsorov. The author presents the complete notation and musical analysis of two parts of olonkho representing the combination of several types of intoning. For the first time the researcher describes the musical structure and plot development of the chapter "Appeal to Spirits" in olonkho.

Key words and phrases: the Yakut heroic epos olonkho; shamanistic chant; notation of shamanistic chants; kylysakh; tremolo; vibrato; Ustin Nokhsorov.

УДК 101.1:316

Философские науки

В статье предлагается дискурс-анализ определения «игрофикация», упомянутого Й. Хейзингой. Необходимость анализа возникает в дискурсивной практике определений приемов конструирования диалога в условиях массовой коммуникации. Конвергенция жанров массмедиа, использование элементов игры в современных ТВ форматах обусловлены как трансформацией социальных процессов, так и сущностью массмедиа. Аргументируется необходимость методологической и междисциплинарной комплементарности объяснения процессов игры, игрофикации и коммуникации.

Ключевые слова и фразы: игрофикация; игра; играизация; игрореализация; геймеризация; эмоционально-когнитивная технология; диалог; массмедиа.

Григорьева Лариса Юрьевна

Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток
glorica@mail.ru

**«ЯЗЫКОВЫЕ ИГРЫ»: ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ ИМЕНОВАНИЙ
ЭМОЦИОНАЛЬНО-КОГНИТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ВОВЛЕЧЕНИЯ В ДИАЛОГ®**

Традиционно социально-философская проблематика коммуникации заключается в выяснении условий воспроизводства жизненно важной информации, воспроизводства социальности. Очевидно, что технические инновации оказывают влияние на развитие массовых коммуникаций. Взаимообусловленность технологии и социальных процессов отражается в расширении информационных потребностей аудитории. В данной статье предлагается исследование дискурсивной практики массмедиа, которая формируется вокруг высказываний о профессиональных компетенциях специалистов по поводу создания эффективных сообщений для массовых аудиторий. Предмету исследования соответствует социальный дискурс профессиональных рефлексий о приемах создания эффективных сообщений для массовых аудиторий. Методология исследования представлена специфической дискурсивной практикой, организованной в терминологии социального конструктивизма (И. Гофман, Г. Гарфинкель и др.), сопряженного с методами критического дискурс-анализа (Л. Филлипс, М. В. Йоргенсен, Т. А. ван Дейк, Я. Торфинг, Н. Феркло, Р. Водак и др.). Импульс к пониманию реальности как дискурса был задан М. Фуко в «Археологии знания». В современном представлении, дискурсивные практики не ограничиваются лингвистическим анализом, а рассматриваются в диалектическом взаимодействии социальных и дискурсивных практик, — трактовки дискурса как механизма, изменяющего эти практики [11, с. 195], как устойчивая традиция, способов оперирования языком для изменения реальности [Там же, с. 191]. Дискурсивная практика понимается как воспроизводящаяся и динамически развивающаяся социальная реальность, опосредованная речевыми высказываниями, речевыми действиями (иначе, перформативное использование языка, в терминологии Дж. Остина), правилами языковых игр (Л. Витгенштейн) или фоновыми знаниями (Дж. Серль) конкретной деятельности или вида повседневности.