



В оформлении обложки использованы:

Лист из книги *Pauly, Theodore de. Description. Ethnographique des peuples de la Russie*. St. Petersburg: F. Bellizard, 1862. (Паули Густав-Федор Христианович. Этнографическое описание народов России. Тип. Ф. Беллизард. СПб. 1862. Альбом на французском языке был издан Императорским Русским географическим обществом в 1862 году к тысячелетию Российского государства. Его составитель, Федор Христианович Паули (1817–1867), привлёк к работе над изданием крупнейших ученых и художников-иллюстраторов своего времени.

Фотографии автора учебного пособия *С.В. Мезенцевой*, сделанные во время экспедиционной работы в сёлах Хабаровского края.

784.2(47)7
М-442

788.22

С.В. МЕЗЕНЦЕВА

Музыкальная культура АБОРИГЕНОВ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА РОССИИ

Учебное пособие

Хабаровск
2010

ББК 85.3
УДК 78.07(571.6)(001.89)
М 44

Рецензенты:

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского
гуманитарного университета профсоюзов,
Член-корреспондент Международной академии наук
высшей школы, Заслуженный работник культуры,
Член союза композиторов России *Н.А. Соломонова*

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыкального воспитания
Российского государственного
педагогического университета им. А.И. Герцена,
член Союза композиторов России *Г.П. Овсянкина*

Рекомендовано к изданию учебно-методической
комиссией музыкально-педагогического факультета
ХГИИК 22.10.2008 г., протокол № 2

Рекомендовано Дальневосточным региональным
учебно-методическим центром (ДВ РУМЦ)
в качестве учебного пособия для студентов специальностей
070105 «Дирижирование (дирижирование академическим хором)»,
070101 «Инструментальное исполнительство»,
071301 «Народное художественное творчество» вузов региона

Мезенцева С.В.

М 44 Музыкальная культура аборигенов Дальнего Вос-
тока России. Учебное пособие для студентов музыкально-
педагогического факультета ХГИИК всех специальностей /
Мезенцева С.В. – Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т искусств
и культуры, – 2010. – 112 с.

ISBN 978-5-91426-016-0

В учебном пособии кратко изложены некоторые темы
учебного курса «История музыки Дальнего Востока». По дан-
ной дисциплине учебное пособие в ВУЗе создано впервые.
Собранные автором в процессе полевой работы уникальные
этнографические материалы (в селах Сикачи-Алян, Троиц-
кое, Джари, Найхин, Даерга, Елабуга и др.) использованы
в разработке учебного курса и вошли в материалы данной
работы.

ББК 85.3
УДК 78.07(571.6)(001.89)

ISBN 978-5-91426-016-0



9 785914 260160

© Мезенцева С.В. Автор. 2010 г.
© ФГОУ ВПО Хабаровский государственный
институт искусств и культуры. 2010 г.
© Издательский дом «Частная коллекция».
Оформление. 2010 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	6
Тема 1. Открытие и исследование Дальнего Востока России. Первые исследователи коренных малочис- ленных народов региона	7
Тема 2. Коренное население российского Дальнего Востока: классификации, ареалы поселений	9
Тема 3. Особенности быта и культуры аборигенов рос- сийского Дальнего Востока	13
Тема 4. Исследователи музыкального фольклора ко- ренных жителей Дальнего Востока России. Обзор жанров музыкального фольклора аборигенов	22
Тема 5. Вокальные жанры в музыкальном фолькло- ре аборигенов российского Дальнего Востока	25
Тема 6. Музыкальный инструментальный коренных на- родов Дальнего Востока России	31
Рекомендуемая литература	42
Приложения	45
Приложение 1. Перечень вопросов для подготовки к зачёту	45
Приложение 2. Тест для самопроверки знаний	47
Приложение 3. Хрестоматийный материал в по- мощь изучению курса	52
3.1. «Звуковое бревно» в обрядовой культуре тун- гусо-маньчжуров Дальнего Востока России (к во- просу этнических контактов древних племен)	52
3.2. Звуковые атрибуты шаманского обряда тун- гусо-маньчжуров Дальнего Востока России	65
3.3. Легенда о рождении варгана	76
3.4. Проблемы классификации инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России	79
3.5. Некоторые проблемы аудиовизуальной фикса- ции музыкального фольклора	94
3.6. «Ударные обрядовые музыкальные инструмен- ты» тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России (к постановке проблемы)	96
3.7. Монохорд в музыкальной культуре тунгусо- маньчжурских народностей Дальнего Востока России (о бытовании инструмента в прошлом и на- стоящем)	100
Перечень ключевых слов и понятий	109

TANEYEV LIBRARY

НАУЧНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА им. С.И. ТАНЕЕВА
Моск. Гос. Консерватория



200890

988-5-2012

Введение

Настоящее учебное пособие составлено для студентов музыкально-педагогического факультета Хабаровского государственного института искусств и культуры всех специальностей и представляет собой авторский краткий курс лекций. Пособие ставит своей целью восполнить пробелы в обеспечении учебными материалами курса «История музыки Дальнего Востока». По данной дисциплине учебное пособие в ВУЗе создано впервые. Материалы пособия относятся к первому разделу («Музыкальная культура аборигенов Дальнего Востока России»), предусмотренного учебной программой дисциплины и, в связи с этим, носит одноимённое название.

Дисциплина изучается на пятом курсе один семестр (IX семестр) и завершается зачётом. Учебное пособие призвано сконцентрировать внимание студентов на основных проблемах дисциплины. В пособии кратко раскрыты ключевые темы в соответствии с учебной программой, приводятся иллюстрации к тексту, нотные примеры. После каждой темы предлагается список вопросов для самоконтроля студентов, который поможет сосредоточить внимание на основных положениях темы и подготовиться к зачёту.

Приложения к пособию содержат тест для самопроверки знаний, примерный перечень вопросов для подготовки к зачёту и хрестоматийный материал в помощь изучению курса. К последнему относятся научные публикации автора данного пособия по теме курса, собранные из различных источников, которые не всегда доступны студентам. В хрестоматийном материале более полно раскрываются отдельные разделы материала курса¹.

¹ В разработке учебного пособия использованы материалы диссертационного исследования автора.

Тема 1. Открытие и исследование Дальнего Востока России. Первые исследователи коренных малочисленных народов региона

Открытие и освоение Дальнего Востока России начинается с XVII века. Продвижение русских землепроходцев на восток в этот исторический период было обусловлено экономическим ростом России, поиском источников сырья, расширения рынков сбыта продукции, а также необходимостью обеспечения безопасности России с востока и юго-востока, создания надёжного тыла. В этот период появляются первые сведения об аборигенах Дальнего Востока. Благодаря русским землепроходцам и исследователям (И.Ю. Москвитину, В.Д. Поляркову, Е.П. Хабарову, И.И. Камчатому, В.В. Атласову) появляется первая информация о коренном населении дальневосточного региона.

XIX век стал периодом повышенного внимания к этому региону в связи с Айгунским и Пекинским договорами 1858–1860 гг. Этими документами были пересмотрены условия Нерчинского договора 1689 г., когда маньчжурской Циньской империей насильственно были отторгнуты дальневосточные земли от территории Российской империи. Оказалось, что:

- а) обширная территория к востоку от реки Зеи до бассейна реки Уды оставалась неразмежёванной «до иного благополучного времени»;
- б) маньчжуры при заключении Нерчинского трактата дали обязательство не заселять отошедшую к ним территорию по верхнему и частично среднему течению Амура и в основном выполнили его;
- в) обширные земли Приморья фактически не принадлежали Китаю;
- г) русско-китайской границы в общепринятом смысле на Дальнем Востоке не существовало.

Именно эти обстоятельства позволили России провести территориальное размежевание на Дальнем Востоке, вернуть Приамурье и получить пустынное, но богатое Приморье².

С середины XIX в. Российской Академией наук организуются специальные научные экспедиции на Дальний Восток России. В этот период проводят свои исследования Г.И. Невельской, А.Ф. Миддендорф, В.К. Арсеньев и другие прославленные учёные и путешественники. В XIX – XX вв. создается обширная литература по этнографии народов Дальнего Востока. Первые труды в этом ключе принадлежат Н.К. Бошняку (1858 г.), Г.И. Невельскому (1876 г.), Ф. Шмидту и П.П. Глену (1868 г.), А. Брылкину (1864 г.), Р. Мааку (1859, 1864 гг.), Л.И. Шренку (1883–1903 гг.).

С началом социалистического строительства у коренных малочисленных народов Дальнего Востока (1920-е гг.) связано появление больших монографических исследований И.А. Лопатина (1922 г.), А.М. Золотарёва (1932 г.), Л.Я. Штернберга (1933 г.), В.Г. Богораз-Тана (1939 г.). Центром изучения истории, этнографии малочисленных народов Дальнего Востока становится Институт этнографии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая Академии наук СССР (ныне – Институт этнологии и антропологии РАН). Позднее появляются работы Е.А. Крейновича, Т.И. Петровой, А.Н. Липского, В.И. Цинциус, Б.А. Васильева и др.

Контрольные вопросы:

1. Опишите период освоения дальневосточного региона.
2. Назовите фамилии путешественников, учёных и исследователей региона XIX–XX вв.

² Кабузан В.М. Как заселялся Дальний Восток (вторая половина XVII – начало XX века). – Хабаровск: Кн. изд-во, 1976. – С. 4.

Тема 2. Коренное население российского Дальнего Востока: классификации, ареалы поселений

Земной шар населяют множество этносов (народов), находящихся на различных стадиях социально-экономического и культурного развития. Этносы представляют собой вид социальной общности людей, определяемый совокупностью ряда признаков: общностью языка и территории, близостью культуры и быта, общностью исторических судеб, а в некоторых случаях – принадлежностью к одному государству.

В этнодемографическом справочнике С.И. Брук приводит следующую систематику:

- к самому раннему типу этносов относятся племена и группы племён первобытнообщинного строя;
- с рабовладельческой и феодальной формациями связан новый тип этноса – народность (союзы племён);
- на более высоком уровне развития – нация.

В настоящее время на Земле сосуществуют все эти типы этносов³.

Все народы⁴ мира подразделяются на так называемые «семьи», которые делятся на группы, а группы, в свою очередь, делятся на подгруппы.

На Дальнем Востоке России с древнейших времен проживают народы алтайской, эскимосско-алеутской и чукотско-камчатской семей.

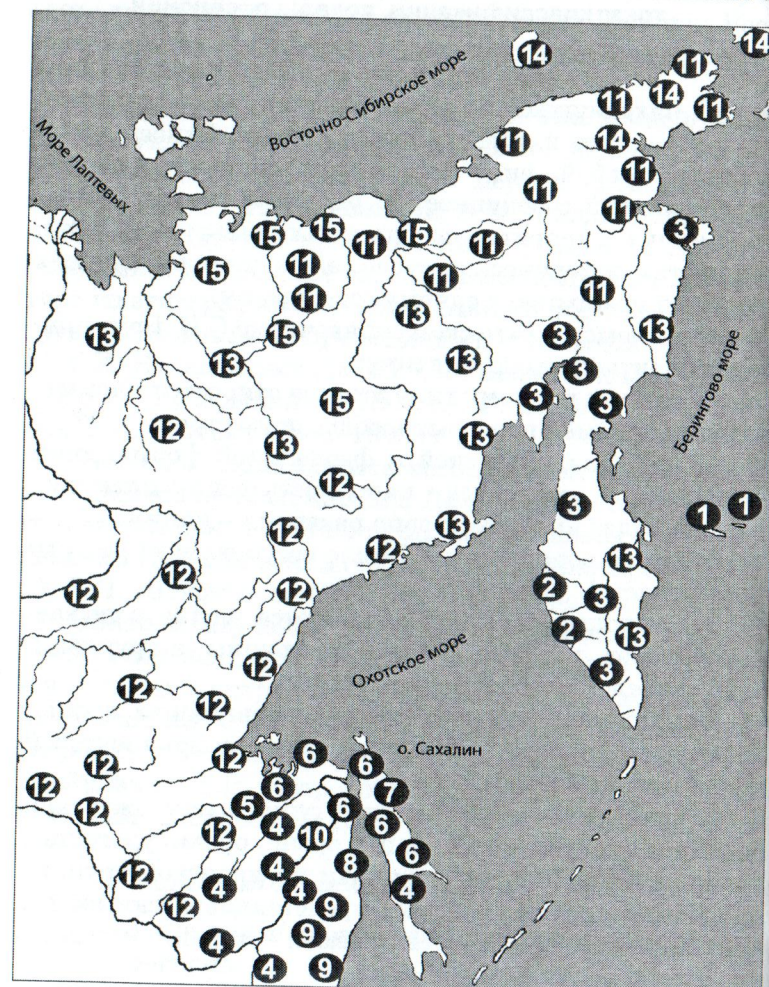
В алтайскую семью входит тунгусо-маньчжурская группа (нанайцы, негидальцы, орочи, ороки, удэгейцы, ульчи, эвенки и эвены) и нивхи из японской группы; эскимосско-алеутскую семью представляют эскимосы и алеуты; чукотско-камчатская семья – коряки, ительмены, чукчи.

Небольшую территорию заселяют юкагиры (юкагирская группа уральско-юкагирской семьи).

³ Брук С.И. Население мира. Этнодемографический справочник. – М.: Наука, 1981. – С. 71.

⁴ В настоящее время более употребим термин «народы», а не «народность».

Ареалы поселений на Дальнем Востоке России⁵:



Условные обозначения на схеме: алеуты – 1, ительмены – 2, коряки – 3, нанайцы – 4, негидальцы – 5, нивхи – 6, ороки – 7, орочи – 8, удэгейцы – 9, ульчи – 10, чукчи – 11, эвенки – 12, эвены – 13, эскимосы – 14, юкагиры – 15.

⁵ Схема расселения коренных народов Дальнего Востока приводится из учебного пособия: Завалишин А.Ю. История Дальнего Востока России в новое и новейшее время (середина XVII–XX век). – Хабаровск, 2001. – С. 66.

Тунгусо-маньчжуры: нанайцы, удэгейцы, эвенки – Хабаровский и Приморский края, Сахалинская область; ульчи, негидальцы – Хабаровский край; орочи – Хабаровский край, Сахалинская область; ороки – Сахалинская область; эвены – Хабаровский край, Магаданская и Камчатская области;

Японская группа: нивхи – Хабаровский край, Сахалинская область;

Эскимосско-алеутская семья: алеуты – Камчатская область; эскимосы – Чукотский автономный округ;

Чукотско-камчатская семья: ительмены, коряки – Камчатская и Магаданская области, Корякский и Чукотский автономные округа; чукчи – Корякский и Чукотский автономные округа;

Юкагирская группа: юкагиры – Магаданская область, Чукотский автономный округ.

Коренные народы (аборигены) – малочисленны. Так, например, количество тунгусо-маньчжурских народов по данным переписи 2002 г.⁶ отражено в Таблице 1:

Таблица 1

Коренные народы	Городское и сельское население		
	мужчины и женщины	мужчины	женщины
Нанайцы	12 160	5636	6524
Из них, проживающих на территории:			
Хабаровского края	10 993	5083	5910
Приморского края	417	196	221
Сахалинской области	159	69	90
Негидальцы	567	249	318
Из них, проживающих на территории:			
Хабаровского края	505	222	283

⁶ Таблица составлена на основании данных «Размещения населения коренных малочисленных народов по территориям преимущественного проживания коренных малочисленных народов». См.: Коренные малочисленные народы Российской Федерации. – М.: ИИЦ «Статистика России», 2005. – 574 с. (Итоги Всероссийской переписи населения 2002 года.: В 14 т. / Федеральная служба гос. статистики; Т. 13. – С. 7–12).

Таблица 1. Окончание

Коренные народы	Городское и сельское население		
	мужчины и женщины	мужчины	женщины
Орочи Из них, проживающих на территории:	686	322	364
Хабаровского края	426	199	227
Удэгейцы Из них, проживаю- щих на территории:	1657	791	866
Хабаровского края	613	278	335
Ульта (ороки) Из них, проживаю- щих на территории:	346	168	178
Сахалинской области	298	151	147
Ульчи Из них, проживаю- щих на территории:	2913	1366	1547
Хабаровского края	2718	1273	1445
Эвенки Из них, проживаю- щих на территории:	35 527	17 005	18 522
Хабаровского края	4533	1987	2546
Амурской области	1501	700	801
Сахалинской области	243	98	145
Эвены Из них, проживаю- щих на территории:	19 071	8059	11 012
Камчатской области	1779	832	947
Хабаровского края	1272	594	678

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение понятий этнос, народ, народность, племена, нация, аборигены.
2. Какие признаки лежат в основе деления этносов на семьи?
3. Какие семьи и группы коренных народов проживают на Дальнем Востоке России?
4. Каковы ареалы их поселений? Покажите их на карте.

Тема 3. Особенности быта и культуры аборигенов российского Дальнего Востока

Тунгусо-маньчжурские народы Дальнего Востока России являются наследниками древней оригинальной и самобытной культуры. Образ жизни, особенности хозяйства, древнейшие представления и верования формировали мировоззрение и культуру этносов. Материальная и духовная культура аборигенов с древних веков развивалась в тесной связи с бытом, хозяйственно-трудовой деятельностью. Трудовая деятельность являлась источником искусства древнего человека. Через труд человек учился оценивать и понимать красоту, приобщался к эстетическому восприятию окружающего мира. Искусство любого народа отражает его мировоззрение, окружающую действительность, космогонические представления и культы.

Система хозяйства, традиционные занятия коренных народов определялись средой их обитания, климатическими условиями. Исторически сложились основные виды хозяйственной деятельности коренных народов Дальнего Востока. Основой существования являлись рыболовство (морское, речное и озёрное), оленеводство (у северных народов), охота (зверобойный и таёжный промысел) и собирательство. Важнейшим качеством хозяйства является его комплексный характер. «Комплексность» — характерная черта местного хозяйства. Коренное население старалось максимально исполь-

зовать природные богатства этих мест. Принято такое хозяйство называть «присваивающим», однако, чтобы «присвоить» дары природы, нужно было затратить много тяжёлого и упорного труда, знаний. Рыболовством и охотой этот труд не ограничивался. Коренные жители много работали в тайге, заготавливая древесину и кору различных деревьев для строительства, изготовления средств транспорта, утвари и т.п. Природа удовлетворяла также потребности местных жителей в различных диких травах, использовавшихся в медицинских целях, в пищу, для изготовления циновок, для плетения сетей, витья веревок и т.п.»⁷.

С древнейших времен и поныне основной отраслью хозяйства, обеспечивающей существование аборигенов, является *рыболовство*. Реки и озёра Дальнего Востока России всегда изобиловали рыбой. Большинство видов рыб имеет ценное промысловое значение. Ход рыбы в устье Амура длился с начала июня и до осенних заморозков (с небольшими перерывами).

В конце лета – начале осени всё мужское население было занято массовым ловом кеты. К этому событию готовились тщательно и заранее, так как хороший хозяин запасался рыбой на целый год, до следующей «кетовой путины». Впрок рыбу сушили на ветру (так называемая «юкола»), морозили; позднее – под влиянием русских переселенцев – солили. В пищу употреблялась также вареная и жареная рыба.

Рыболовство для аборигенов – это не только богатый источник питания, это и одежда, обувь, нитки, клей, освещение дома, предметы быта и культов и пр. Интересно отметить, что для одежды и обуви использовалась кожа разных пород рыб.

Способы рыбной ловли были различными и зависели от времени года, суток, уровня воды и т.д. Для массового лова широко применялись сети, заездки, невода.

⁷ Смоляк А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов нижнего Амура и Сахалина. Этногенетический аспект. – М.: Наука, 1984. – С. 25.

Для одиночного промысла – остроги, разнообразные крючки, гарпуны, удочки и т.п.

Особо стоит выделить охотничий (морской и таёжный) промысел, наряду с рыболовством, составлявшим основу существования этносов. Весной, после вскрытия льда в Татарском проливе (март – апрель), ульчи, негидальцы, ороки, орочи широко практиковали зверобойный промысел. Орудия добычи – гарпуны, плавающие остроги, деревянные колотушки.

Зимой нанайцы, удэгейцы, орочи, эвенки охотились в основном на пушного зверя. Особо ценными породами были соболь и чёрно-бурая лисица; меньше ценилась белка⁸.

В течение года аборигены промышляли на различную дичь (рябчики, утки, гуси, куропатки и т.д.). Из крупных животных – на кабана, изюбра, лося, медведя. Очень редко убивали тигра. На пушного зверя в основном расставляли самострелы, различные ловушки. Для охоты также широко применялись копыя, лук со стрелами; позже – под влиянием русских переселенцев – огнестрельное оружие. На мелкого пушного зверя охотились в основном индивидуально. Коллективная охота практиковалась на более крупных и сильных животных. Аборигены Дальнего Востока России – непревзойдённые следопыты, прекрасно изучившие повадки зверя и птицы, нрав рек и тайги. Охота и рыболовство требовали от человека большого терпения, характера, знаний, умений и ловкости.

Важной хозяйственной отраслью являлось собирательство. Оно включало в себя заготовку древесины и древесной коры для строительства, предметов быта и художественного творчества, изготовления средств передвижения. Для обогащения рациона питания широко

⁸ Для сравнения: в середине XIX века белка оценивалась китайскими торговцами в 5–10 копеек, а соболь от двух до пяти рублей. В китайских торговых лавках за хорошего соболя можно было взять 20 «локтей» ситца, муки, спирта. На пушнину аборигены обменивали необходимые им товары: китайский шелк, посуду, спирт, табак, украшения, оружие и пр.

практиковался сбор и запас на зиму диких ягод (брусника, черёмуха, лимонник, черника, виноград), различных кореньев, орехов, трав. Травы использовались аборигенами и для плетения домашней утвари, рыболовных снастей и пр.

Коренные народы Дальнего Востока России являются наследниками древней оригинальной и самобытной культуры. Образ жизни, особенности хозяйства, древнейшие представления и верования формировали мировоззрение и культуру этносов. Материальная и духовная культура аборигенов с древних веков развивалась в тесной связи с бытом, хозяйственно-трудовой деятельностью. Дошедшие до нас элементы обрядов, образцы художественного и музыкального творчества, предметы быта, орудия труда свидетельствуют о богатой культуре аборигенов. Особенностью материальной и духовной культуры коренного населения дальневосточного региона является обилие общих черт, так как эти народы проживали на соседских территориях, вели во многом идентичный образ жизни и имели схожее мировоззрение. Тесные контакты аборигенов приводили к своеобразному синтезу культур.

Древнейшими свидетельствами художественного вкуса, довольно развитого эстетического чувства аборигенов являются известные комплексы древних наскальных изображений: петроглифы Сикачи-Аляна, Шереметьево и на реке Кия. Согласно старинной легенде, они были созданы в глубокой древности, когда на небе светило три солнца, камни были мягкими, словно глина, и мифические существа, жившие в те времена, выдавливали на них пальцами различные изображения личин, животных, птиц, змей, лодок с гребцами. Научные данные свидетельствуют, что первые петроглифы появились в раннем неолите 8000–10 000 лет назад. Амурские петроглифы (пос. Сикачи-Алян) расположены на базальтовых глыбах и датируются VII–II тысячелетиями до н.э. Наиболее древние из рисунков Сикачи-Аляна представляют собой простые в исполнении изображения

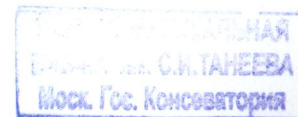
животных и птиц. Многие исследователи подчёркивают преимущественную связь сюжетов петроглифов с современным художественным творчеством коренных народов Дальнего Востока.

Тесно связан с народным бытом и обрядностью наиболее традиционный пласт малочисленных народов юга Дальнего Востока России – декоративно-прикладное искусство, одним из ведущих компонентов которого является орнамент. Орнаментом украшались одежда, посуда из берёсты и дерева, жилище, лодки, мелкие предметы из кости и металла и т.п. Традиционно сложилось «разделение творчества» на мужское и женское. С твёрдыми материалами работали мужчины: резьба по дереву, кости, металлу,ковка предметов быта, деревянная скульптура. Женское искусство было призвано украшать одежду, посуду и утварь из берёсты, интерьер жилища. Для украшения одежды использовались лоскутки цветных тканей, бисер, кусочки меха, шелковые нитки или белый волос лося, оленя, рыба кожа, окрашенная в синий или красный цвет.

Высокохудожественные народные узоры являлись не просто декоративным украшением. Национальный орнамент в творчески преломлённом варианте передаёт традиционные представления человека о мире, основные координаты художественного творчества. Качество украшения одежды или других предметов свидетельствовали также о социальном статусе хозяина.

Специфика культуры народов Дальнего Востока России обусловлена их анимистическими представлениями. Анимизм – основа традиционной религии, представлявшей собой сложную систему взглядов на окружающую действительность, явления природы, на различные сферы человеческой деятельности. Так, согласно анимистическим представлениям, для аборигена не существовало неживой природы; для него всё вокруг одарено жизнью и разумом, причём на все окружающие объекты и явления он сознательно или неосознанно экстраполирует человеческие качества: одушевлённость, разумность, волю.

988-5-20/2



Определяя сущность анимизма, Л.Я. Штернберг выделяет следующие основные положения:

1. Все объекты природы представляются *одушевлёнными*, одарёнными разумом, волей и чувствами. Видимая неодушевлённость того или другого предмета — явление только кажущееся или временное;
2. Существует мир реальных антропоморфных существ, недоступных восприятию обычным путем — мир *духов*. Духи способны принимать любую форму, любые размеры и способны вселяться в любые тела;
3. Все явления природы — реальный продукт воли и деятельности различных духов, живых агентов природы;
4. От воли и деятельности этих духов зависит жизнь, здоровье и благосостояние человека;
5. Те существа — духи, которые играют важную роль в природе и в личной жизни человека, выделяются в особую категорию *божеств*;
6. Особую категорию духов составляют так называемые *души*. Душа — это существо, которое живёт в каждом объекте природы, являясь источником его жизни и разумности. Душ может быть несколько и разных категорий⁹.

Анимизм породил многочисленные приметы и поверья, культы и обряды.

Особая роль в жизни и культуре тунгусо-маньчжуров принадлежала **шаманизму**. Многие исследователи посвящали свои труды этому загадочному явлению. Ценнейшие труды принадлежат таким авторам, как П.П. Шимкевич, Л.Я. Штернберг, Л.Н. Потапов, А.В. Смоляк и др. Слово «шаман» (саман) тунгусского происхождения. «Шаман — человек, обладающий специальными духами — покровителями и помощниками, помогающими ему в борьбе со злыми духами, главным

⁹ Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. Ред. Я.П. Алькор (Кошкина). — Хабаровск: Дальгиз, 1933. — С. 731.

образом, болезней, и вообще во всех тех действиях, которые он предпринимает на помощь человеку»¹⁰.

Считалось, что шаманы обладали особыми сверхъестественными возможностями, при помощи которых могли общаться с духами. Шаманский дар мог передаваться по наследству от предков — шаманов с помощью покровительствующих им духов или «снизойти» на избранника во сне или трансе: «если молодой человек, ещё не достигший полного физического развития, становится молчаливым, начинает задумываться, тосковать, хныкать и плакать по ночам, его жалеют, ибо знают, что он будет шаманом»¹¹.

По своему авторитету в обществе, опыту, умениям шаманы подразделялись на сильных и слабых. У каждого шамана были свои духи-помощники, специальное ритуальное одеяние и атрибуты. Каждая деталь костюма, каждый атрибут был символическим и наделён определённым смыслом. Относились к вещам шамана осторожно и уважительно. Существовал даже специальный ритуал «похорон» костюма шамана. Костюм мог передаваться вместе с другими атрибутами и духами по наследству внутри рода к следующему шаману.

У сильного, большого шамана личный ритуальный костюм состоял из юбки, ременного повода, пояса с костяными и металлическими подвесками, ритуальных стружек, специальных масок, медных или бронзовых зеркал. Материал для изготовления шаманских юбок выбирался в зависимости от пола шамана и вида камлания (обычно это была ткань или кожа животных и рыб). Создание шаманского костюма требует больших усилий и затрат. К атрибутике сильного шамана относятся также бубен с колотушкой, различные погремушки, гадальные камни, посох, копьё, меч, ритуальная скульптура, шаманские деревья (см. выше), различные культовые

¹⁰ Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. Ред. Я.П. Алькор (Кошкина). — Хабаровск: Дальгиз, 1933. — С. 734.

¹¹ Арсеньев В.К. Лесные люди-удэгейцы. — Владивосток: Типография АО «Книжное дело», 1926. — С. 39.



Г. Гейкер – шаманка, с. Даерга¹²

¹² Арктика – мой дом. Народы Севера земли. Культура народов Севера. Полярная энциклопедия школьника. – М.: Северные просторы, 1999. – С. 78.

постройки. В.К. Арсеньев так описывал предназначение шаманских атрибутов: «чорта [сохраняется правописание В.К. Арсеньева – С.М.] надо запугать сильным шумом, для чего шаман одевает тяжёлый пояс, увешанный сзади множеством железных трубок, поднимающих во время пляски неистовый лязг. Его надо запугать страшным видом, для чего служит маска, отороченная мехом медведя. Чорта может прогнать только гром. Этот гром шаман изображает с помощью бубна»¹³.

Многие шаманы были прекрасными психологами, врачевателями и играли важную общественную роль. Являющиеся во сне или во время камлания духи указывали шаману причину недуга человека, помогали исцелить болезнь (известны даже случаи излечения туберкулеза и других тяжёлых заболеваний), обнаружить пропажу, изгнать «злого духа» и т. п. Наибольшее распространение получило камлание с целью излечения от различных болезней. Для этих целей существовало два основных способа. В первом случае шаманом извлекался и изгонялся «злой дух» из тела больного. Второй способ представлял собой поиск шаманом якобы «украденной» душой души больного и возвращение её путем вдувания в голову «пациента». В сложном и довольно продолжительном (до нескольких часов) процессе камлания шаман при помощи своих духов-помощников отыскивал украденную душу, «захватывал» её, возвращался на землю и отдавал человеку. В конце процесса шаман распускал своих духов-помощников. Значительная роль отводилась шаману при отправлении души покойника в «нижний мир». В своём пении шаман подробно рассказывал о том пути, по которому он доставлял души усопших в потусторонний мир, описывал картину «нижнего мира». Иногда шаманские камлания входили в композицию медвежьего праздника. Шаманские камлания представляли собой синкретическое действо,

¹³ Арсеньев В.К. Лесные люди-удэгейцы. – Владивосток: Типография АО «Книжное дело», 1926. – С. 42, 43.

в котором воедино переплетались говор, пение, всевозможные звукоподражания, игра на инструментах и хореография.

Контрольные вопросы:

1. В чём состоит специфика культуры аборигенов региона? Перечислите основные положения.
2. Что такое «анимизм»? В чём его сущность (по Л.Я. Штернбергу)?
3. Сущность шаманизма.

Тема 4. Исследователи музыкального фольклора коренных жителей Дальнего Востока России. Обзор жанров музыкального фольклора аборигенов

В XIX в. впервые поднимается вопрос о наличии на Дальнем Востоке национальной музыкальной культуры коренных этносов. Несмотря на то, что многие исследователи не имели специального музыкального образования и музыкальный фольклор интересовал их «попутно» с другими задачами, именно в это время было положено начало сбора и осмысления бесценных материалов традиционного искусства аборигенов. Первые нотные записи музыкального фольклора дальневосточных этносов были приведены в работе А.Ф. Миддендорфа «Путешествие на Север и Восток Сибири». Л.И. Шренк впервые опубликовал нотные образцы нивхских песен, записанных А.Ф. Миддендорфом. Заслуга Л.И. Шренка заключается и в детальном описании трёх видов нивхских варганов, а также других музыкальных инструментов.

В начале XX в. важные сведения о музыкальном фольклоре нивхов были собраны Л.Я. Штернбергом, изданы работы И.А. Лопатина, посвящённые нанайцам. Большой интерес к изучению творчества коренного населения Сибири и Дальнего Востока России был проявлен этнографами, историками культуры, фольклори-

стами в послереволюционное время. В этот период особенно для этномузыкознания представляется статья Л.Л. Стешенко-Куфтиной, в которой исследуются нивхские и удэгейские песни, музыкальные инструменты аборигенов. В работе поставлены проблемы музыкального инструментария и стиля народных песен. В это же время (1932 г.) издана работа А.М. Золотарёва, посвящённая ульчам.

В 1963 году вышел в свет коллективный труд, систематизирующий народные музыкальные инструменты народов СССР – «Атлас музыкальных инструментов народов СССР». В работе описаны некоторые музыкальные инструменты коренных народов Дальнего Востока.

Большой вклад в изучение музыкального фольклора приамурских этносов внесли исследования А.М. Айзенштадта. В районах Нижнего Амура им был собран и проанализирован богатый экспедиционный материал. Исследования А.М. Айзенштадта освещают стилевые особенности народных песен, большое внимание уделяется музыкальному инструментарию. Впервые был создан обобщающий труд по данной проблеме. Большое значение для изучения и пропаганды музыкального фольклора Дальнего Востока имеют работы И.А. Бродского (Богданова), в частности, выход в свет ценнейшей пластинки с аннотацией «Музыка народов Дальнего Востока СССР».

В настоящее время большой вклад в изучение музыкального фольклора коренных народов Дальнего Востока был внесён Н.А. Соломоновой, Ю.И. Шейкиным, Н.А. Мамчевой, Т.Д. Булгаковой, А.В. Сиськовой и др. В работах Н.А. Соломоновой на основе богатого экспедиционного материала исследована традиционная музыкальная культура народов Дальнего Востока России за большой исторический период (середина XIX–XX вв.)¹⁴. Результатом исследовательской работы Ю.И. Шейкина

¹⁴ Большой заслугой Н.А. Соломоновой является также изучение и пропаганда творчества дальневосточных профессиональных композиторов.

по изучению музыкального фольклора народностей Сибири и Дальнего Востока стали ценные научные статьи и одно из масштабных сравнительно-исторических исследований, посвящённых данной проблематике.

Музыкальные жанры. В музыкальном фольклоре коренных народов российского Дальнего Востока преобладающим было их мировоззрение, мироощущение. В песнях, наигрышах на музыкальных инструментах, ритуальных действиях отразились традиционные представления человека о мире, окружающей действительности, его анимистические представления, особенности быта и культуры.

Вероятно, наиболее ранними проявлениями первобытного музыкального искусства были песни, наигрыши, танцы, органично включавшиеся в магические обрядовые действия аборигенов. В музыке малочисленных народов региона выявлены вокальные, инструментальные и вокально-инструментальные жанры.

Основываясь на социальной функции бытования фольклорного произведения, Н.А. Соломонова выделяет две группы жанров музыкального фольклора коренных этносов Дальнего Востока¹⁵:

I. Жанры, к которым относятся речитации, песни и инструментальные наигрыши, исполняемые только в определённое время и при определённых обстоятельствах (приуроченные):

- зооморфные инструментальные призывы;
- орнитоморфные инструментальные наигрыши;
- заговорные речитации;
- песни, облегчающие трудовой процесс путём переключения;
- колыбельные песни;
- гостевые песни;

¹⁵ Соломонова Н.А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. (Этномузыкологические очерки): Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2000. – С. 13–29; Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. – М., 1981. – С. 6.

– вокальные и инструментальные жанры, связанные с проведением различных обрядов, тотемных праздников и шаманских мистерий.

II. Жанры, исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах (неприуроченные):

- песни, звучащие в сказках, легендах и мифах;
- песни, сопровождающие танец;
- песни-посвящения и воспоминания;
- песни о любви;
- песни-жалобы девушек;
- программные инструментальные наигрыши на гармонах и смычковых монохордах.

Контрольные вопросы:

1. Назовите имена ведущих исследователей музыкального фольклора региона.
2. Перечислите основные жанры музыкального фольклора аборигенов.

Тема 5. Вокальные жанры в музыкальном фольклоре аборигенов российского Дальнего Востока

Песни сопровождали человека на протяжении всей его жизни. В них отражаются особенности хозяйственно-трудовой и культурной деятельности аборигенов. Этнографические факты, переданные в народных песнях, позволяют полнее и глубже осознать национальную специфику культуры и быта аборигенов, передают особенности общественного строя, семейно-брачных отношений.

Основными вокальными жанрами являются бытовые, лирические и шуточные песни¹⁶. Особые песни звучали во время обрядов и ритуалов. Одним из распространённых вокальных жанров были песни-импровизации.

¹⁶ Айзенштадт А.М. Музыкальный фольклор народов Советского Дальнего Востока // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 9. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 132.

Некоторые слагались непосредственно в процессе исполнения и выражали сиюминутное настроение певца. Они создавались в ходе беседы, становясь её продолжением и концентрируя её смысл. Как правило, содержание таких песен индивидуальное, очень личное: о жизни, о себе, о своих впечатлениях от действительности, о сокровенных думах¹⁷.

Пение сопровождало нелегкий труд рыболовов, охотников, собирателей. Песни чаще всего имели описательный характер и передавали особенности выполняемой человеком работы. Песни о труде были большей частью импровизациями. Певец мог подробно описывать, какую работу выполнял или рыбу поймал, какие сети поставил, какой зверь в ловушку поймался, т.е. эти песни по своей тематике были полностью связаны с охотничьим или рыболовным промыслом. В коллективных видах труда (например, при вытягивании общей сети из воды) практиковались совместные ритмизованные командные выкрики. Песни исполняли и женщины, выполняя домашнюю работу, занимаясь рукоделием, укачивая детей. Пели в процессе выделывания шкурки зверя или рыбьей кожи, приготовления ниток из крапивы и конопли, плетения сетей. Песни скрашивали монотонную и тяжёлую работу¹⁸.

Трудно переоценить значение сказок для аборигенов российского Дальнего Востока: на них было возложено не только развлекательные, но и воспитательные обучающие функции. В сказках исполнялись особые напевы, рассказывалось о происхождении народов, людей, животных, растений, различных явлений природы и т.п. Сказки для «бесписьменных» народов являлись своеобразной энциклопедией жизни. Дети познавали особенности поведения животных, птиц и рыб, приуча-

¹⁷ Булгакова Т.Д. Нанайские напевы. — Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1983. — С. 3.

¹⁸ См. об этом: Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор народностей Нижнего Амура и Сахалина. — Хабаровск: Изд-во ХГПИ, 1994. — 142 с.

лись к бережному отношению к природе. Сказки прививали этические нормы поведения в обществе, учили добру, честности, доблести, почитанию старших. Хороший сказочник пользовался большой любовью и уважением. Ему предоставлялось самое лучшее место и угощения. Автор сказок обычно был и актёром-исполнителем. Рассказывая сказку, исполнитель активно жестикулировал, менял тембры голоса, пел песни. Благодарные слушатели с интересом внимали ему, одобрительно восклицая. Большое значение имело исполнение сказок на прощальных: весной, после ледохода, в ожидании рыбы и осе-нью во время кетовой путины. <...> Считалось, что если олов был богатым — в этом сказитель сыграл определённую роль, и он щедро награждался этими дарами¹⁹. Т.Д. Булгакова так характеризует нанайские сказки: «Это как бы представление в лицах, в котором рассказчик стремится ярко выделить из своего повествования речь героев, оттеняя её пением и употребляя особые слова, как правило, придуманные специально для сказочного персонажа и нигде больше не используемые»²⁰. Прямая речь героев часто передается в форме омузыканенной декламации.

На специфический жанр вокальной музыки указывают Э. Эвальд, В. Косованов и С. Абаянцев — так называемые «песни пьяниц». Подобное явление в музыке аборигенов явилось следствием колонизаторской политики царского правительства, со свойственными ей средствами эксплуатации трудящихся Сибири — систематическим спайиванием. Обычно — «это импровизация на одну из общераспространённых тем (гиляки, гольцы) или иногда повторение одного-двух слов (тунгусы)»²¹.

¹⁹ См. об этом: Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор народностей Нижнего Амура и Сахалина. — Хабаровск: Изд-во ХГПИ, 1994. С. 48–49.

²⁰ Булгакова Т.Д. Указ. соч. — С. 4.

²¹ Эвальд Э., Косованов В., Абаянцев С. Музыка и музыкальные инструменты // Сибирская советская энциклопедия. — М.: Западное Сибирское отделение ОГИЗ, 1932. — Т. III. — К. 579.

И.А. Бродский описывает особый жанр — «личная песня». В пору совершеннолетия сочиняется «личная песня» (у некоторых — «личный наигрыш»), отличающаяся от других. Такая песня, называемая основным взрослым именем её автора-исполнителя, является автопортретом-амулетом человека. По другому древнему обычаю («дарение песни») каждая мать специально сочиняет и дарит своему ребёнку (до двух лет) особую «детскую личную песню».

Реже встречается ещё одна разновидность личных песен — песня, сочиняемая и исполняемая человеком в предчувствии своей смерти («песня-памятник»). В ней он вспоминает о прожитой жизни, даёт ей оценку и подводит итог²². На современный музыкальный фольклор оказала влияние русская и советская массовая песня: появилось многоголосие, новые интонации и жанры (песни-марши, песни-вальсы)²³.

Стилевая специфика напевов. Н.А. Соломонова выделяет следующие основные виды песен: трудовые, бытовые, ритуальные, лирические, шуточные. В них исследователь разделяет два типа напевов²⁴:

I. *Речитационный* (в их основе лаконичные мелодии, интонируемые в сказовой манере);

II. *Речитационно-песенный* (в напевах этого типа речитационная мелодика сочетается с песенной неречитационного характера).

Речитации с *однооттеночной* (детские напевы, рыбацкие напевы, связанные с трудом посредством синхронности рабочего ритма и напева, напевы из сказок

²² Бродский И.А. К изучению музыки народов Севера // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Вып. 29. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. — С. 247–248.

²³ Айзенштадт А.М. Музыкальный фольклор народов Советского Дальнего Востока // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. — М.: Сов. композитор, 1973. — С. 132.

²⁴ Данный раздел составлен на основе следующей литературы: Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор народностей Нижнего Амура и Сахалина. — Хабаровск: Изд-во ХГПИ, 1994. — С. 142 с.

и с *многооттеночной* (песни, связанные с трудом и имеющие заговорную функцию, колыбельные, речитации медвежьего праздника, обрядовые плячи, шаманские песни, звукоподражания, заговоры, посвященные хозяину воды, тайги, неба) тембровой краской.

I. Напевы речитационного мелодического стиля

В ряде напевов стабильно повторяются каденционные формулы или тремолирование в амбитусе секунды или терции, вращение в одной мелодической ячейке на одном звуковысотном уровне (пример 1) либо повторение двух-трёх звуков (примеры 2, 3):

Пример 1.

*«Туткигу»*²⁵

Тут-тут-тут, тут-тут-тут. Ман-гун гун-да нэ-нэ-хэ, Би-ран гун-да биль-ча-ха. Кой-сар, кой-сар!

Пример 2.

*Колыбельная*²⁶

Мам, мам, мам-гури-ку, мам-гури-ку. Мам пал раз-гу мам-гури-ку.

Пример 3.

*Колыбельный напев*²⁷

Мам, мам, мам-гури-ку, мам-гури-ку. Мам пал раз-гу мам-гури-ку.

²⁵ Звукотанализ Н.А. Соломоновой, с. Богородское Хабаровского края, 1976 г., с. голоса П.В. Лонки. Соломонова Н.А. Указ. раб. — С. 107.

²⁶ Звукотанализ Е. Гаер, с. Верхний Нерген Хабаровского края, с. голоса Манты Вельды. Соломонова Н.А. Указ. раб. — С. 109.

²⁷ Звукотанализ Н.А. Соломоновой, с. Джари Хабаровского края, 1978 г., с. голоса К.С. Вельды. Соломонова Н.А. Указ. раб. — С. 125.

Более распространены речитационные напевы, основанные на трихорде в амбитуе квинты (пример 4):

«Про охотника и лису»²⁸

Пример 4

♩ = 144

Э - нэй, э - нэй, гвей, гвей. Ха - и муг-дэн гвей, гвей Он-да хо - ни гвей, гвей.
Муг-дэн ван - да гвей, гвей. Пэр - хи на - мун па - ра муг-дэн гвей, гвей.
Тэ-аь муг-дэн гвей, гвей. О - че-лы-чей гвей, гвей Э - нэй, э - нэй, гвей, гвей.

Тетрахорды в амбитуе квинты встречаются в напевах из сказок, частушках, речитациях медвежьего праздника; пентакорды в амбитуе квинты, сексты и октавы представлены в песнях, сопровождающих танцы и напевах из сказок, а также песнях, связанных с трудом и имеющих заговорную функцию. По форме напева речитационного мелодического стиля преимущественно одночасты.

II. Напевы речитационно-песенного мелодического стиля

В их основе лежит сочетание речитационной мелодики с песенной. Имеют место внутрислоговые мелодические обороты, интонируются в однооттеночном неорнаментируемом тембре. Преобладает ангемитоника, форма — одно-двухчастный строфовый строй. Часто встречаются пентакорды в амбитуе квинты, квинты и октавы (пример 5) или септимы.

²⁸ Звукозапись Н.А. Соломоновой, с. Катангли Ноглинского р-на Сахалинской обл., 1981 г., с голоса В.Н. Сагун. Соломонова Н.А. Указ. раб. — С. 122.

Пример 5.

«Гость едет»²⁹

♩ = 152

Инг - да-лы э - ла дэ - дэ ма дэ - дэ - ма, дэ - дэ - ма.
Ха - рин дуэ - ки - ни хо - ли - ма ту - тын тон - дя дэ - дэ - ма,

Контрольные вопросы:

1. Перечислите основные вокальные жанры аборигенов региона.
2. Опишите образное содержание песен.
3. Охарактеризуйте типы напевов.

Задача 6. Музыкальный инструментарий коренных народов Дальнего Востока России³⁰

Важные события семейного и охотничьего быта коренного населения российского Дальнего Востока, массовые народные праздники, ритуал камлания, танцы сопровождала игра на музыкальных инструментах. Народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты — одна из составляющих культуры народа, отражающая специфику мышления этноса. Музыкальные инструменты являются бесценными памятниками, проливающими свет на традиционную бесписьменную музыкальную культуру этносов.

²⁹ Звукозапись композитора Н.Н. Менцера, с. Кальма Кабаровского кр., с голоса Сончик Яминой. Соломонова Н.А. Указ. раб. — С. 110.

³⁰ В оформлении данного раздела работы использованы фотографии музыкальных инструментов школьного музея «Мир Инкачи Аляна» пос. Сикачи-Аляя Хабаровского края, Районного центра национальной культуры с. Джари Нанайского района Кабаровского края, фотографии инструментов личных коллекций И.Т. Иллундава (с. Гвасюги района им. С. Лазо Хабаровского края), М.М. Иллундава (г. Хабаровск), И.Д. Дуван (г. Хабаровск) и личной коллекции автора.

Рождение музыкальных инструментов относится к глубокой древности. Некоторые примитивные инструменты были найдены археологами при раскопках поселений человека эпохи палеолита. О происхождении музыкальных инструментов древних людей можно лишь строить гипотезы. Предполагается, что наиболее архаичные музыкальные инструменты в большей или меньшей степени были связаны с трудовыми процессами человека. Для музыкального исполнительства могли использоваться и немusические инструменты, например, охотничьи и сигнальные рога, трубы и пр. «Однако, как свидетельствуют археологические материалы, уже на ранней стадии развития человеческого общества существовали инструменты, выполнявшие чисто музыкально-эстетические функции: флейты с игровыми отверстиями, позволяющие извлекать звуки разной высоты точно зафиксированного звукоряда (что указывает на зарождение осмысленной музыкальной системы), струнные инструменты, пригодные лишь для исполнения музыки, различные типы кастаньет, сопровождавшие одиночные и групповые исполнительства и т.д.»³¹.

В процессе эволюции некоторые музыкальные инструменты вышли из употребления, уступая место новым, другие дошли до наших дней в неизменном виде. Многие инструменты видоизменялись и совершенствовались в результате историко-культурных контактов, приспосабливались к социальным и эстетическим потребностям человека. До настоящего времени сохранились различные музыкальные инструменты аборигенов от элементарных, изготовленных из костей и перьев птиц и животных, берёсты, до довольно сложных.

Одной из проблем изучения инструментальной музыки является классификация музыкальных инструментов. До настоящего времени остаётся актуальной классификация музыкальных инструментов, предло-

женная В. Майоном в 1888 г. и разработанная в 1914 г. Хорибостелем и К. Заксом³². Все музыкальные инструменты в этой систематике разделяются на классы по типам вибраторов: хордофоны, мембранофоны, идиофоны и аэрофоны.

Существует особая проблема определения понятия музыкальных инструментов в народной культуре. В народной культуре под музыкальными инструментами подразумеваются «традиционные звуковые орудия»: «энетически простейшие народные музыкальные инструменты — «...это части тела человека (ударное или звуковое звучание производится щёлканьем пальцев, хлопаньем в ладоши, свистом и т.п.), предметы природного происхождения (листья, стебли, кости, раковины и т.д.), в том числе те, которые естественно создают физическое и биологическое звучание (стебли дудника, выходящие от дуновения воздуха; камни, сталкиваемые одним потоком, и т.д.), предметы быта (топор, подкова, чаша и т.д.)»³³.

В музыкальной культуре народов аборигенов региона известны музыкальные инструменты, связанные с охотничьим промыслом, магическими обрядами, играми детей и другими формами жизни аборигенов. К музыкальным инструментам народов относятся «звуковое древко», варганы (деревянный пластинчатый, металлический дугообразный), шаманский бубен с колотушкой, бубен шамана с подвесками, металлические бубенчики, различные погремушки (из рыбьей кожи, рыбьих плавников), сухожильная струна-нитка, музыкальный (играемый) лук, однострунный смычковый хордофон, гитары с 1–2–3 струнами, коробчатая двенадцатиструнная гитара, охотничьи манки, дудочки и т.п.

³² Хорибостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Ч. I. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 229–261.

³³ Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Словарь этнографических понятий и терминов / Отв. ред. В.Н. Пугачев, Г. Штробах. — Вып. 4. — М.: Наука, 1991. — С. 86–87.

³¹ Земцовский И.И. Музыкальные инструменты // Музыкальная энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — К. 792.

Одной из проблем изучения инструментальной музыки является классификация музыкальных инструментов. До настоящего времени остается актуальной классификация музыкальных инструментов, предложенная В. Майоном в 1888 г. и разработанная в 1914 Э. Хорнбостелем и К. Заксом³⁴. Все музыкальные инструменты в этой систематике разделяются на классы по типам вибраторов: хордофоны, мембранофоны, идиофоны и аэрофоны. Среди бытующих у аборигенов Дальнего Востока России музыкальных инструментов известны все эти четыре вида³⁵.

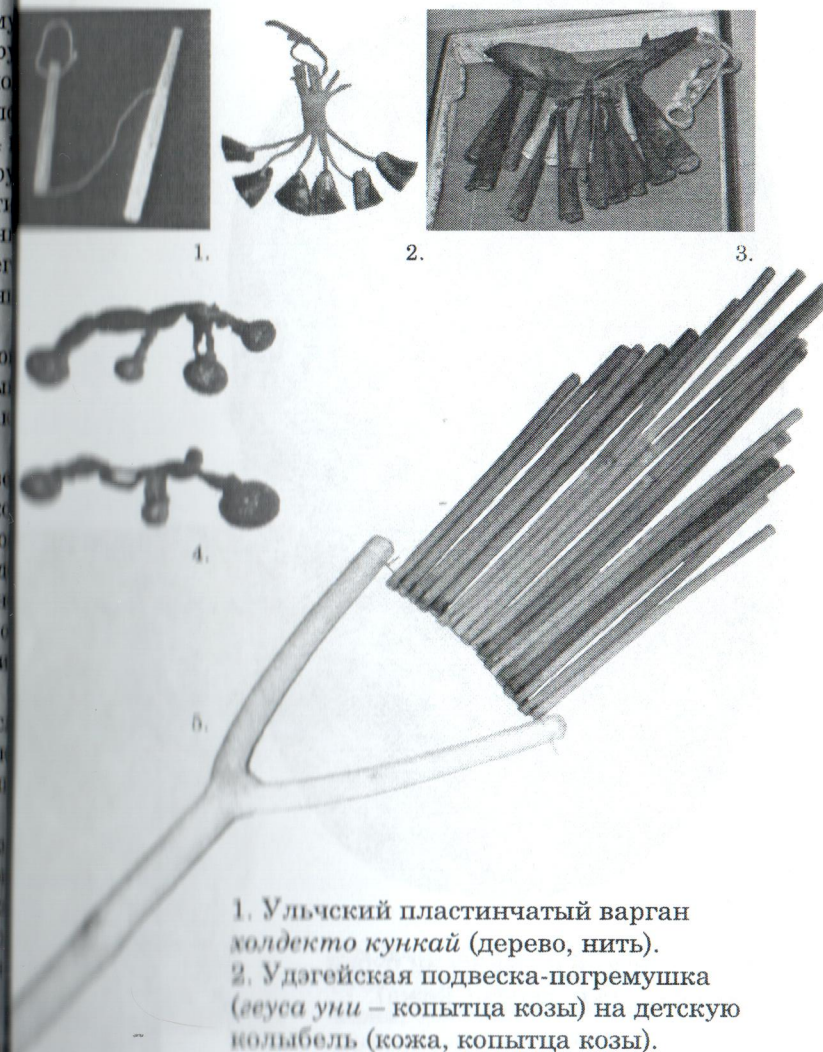
К *идиофонам* тунгусо-маньчжуров относятся губной варган (дугообразный металлический и пластинчатый, деревянный), так называемое «звуковое бревно», а также некоторые шумовые инструменты (пояс шамана с металлическими подвесками, колокольчиками, подвесками, дисками; подвески-погремушки на детской колыбели и т.п.). Источником звука таких инструментов является вибратор, упругий, звучный по своей природе и не требующий дополнительного натяжения (подобно мембранофонам и хордофонам) или столба воздуха (подобно аэрофонам). Вероятно, идиофоны являются наиболее древними звуковыми орудиями.

К *мембранофонам* тунгусо-маньчжуров относятся шаманский бубен, а также некоторые виды погремушек. Звук этих инструментов возникает благодаря вибрации натянутой перепонки (мембраны).

Хордофоны — это инструменты, звук которых возникает благодаря вибрации натянутой струны при помощи пальцев (щипковые хордофоны) или смычка (смычковые хордофоны). Свою «родословную» хордофоны, вероятно, начинают с применения человеком натянутой струны (жилы).

³⁴ Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Ч. I. М.: Сов. композитор, 1987. — С. 229–261.

³⁵ Классификация музыкальных инструментов аборигенов Дальнего Востока впервые была предложена Н.А. Соломоновой // Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. канд. ист. наук. — М., 1981. С. 13–18.



1. Ульчский пластинчатый варган холдекто кункай (дерево, нить).
2. Удэгейская подвеска-погремушка (сеуса уни — копытца козы) на детскую колыбель (кожа, копытца козы).
3. Нанайский шаманский пояс с трубоконусными подвесками (кожа, металл).
4. Удэгейские шаманские бубенчики номокто.
5. Нанайский шумовой инструмент кания (дерево, стебель камыша).

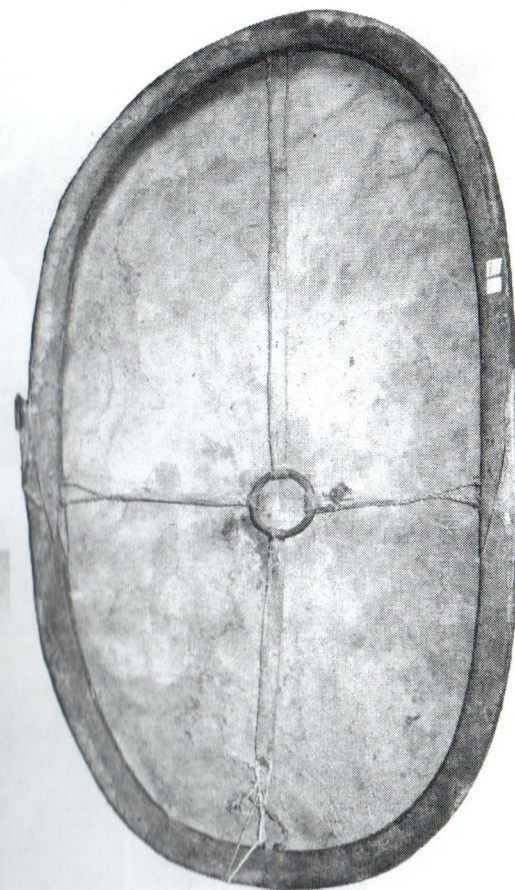


6.

6. Нанайский шаманский бубен
(вид снаружи: дерево, кожа).



7.



6а.

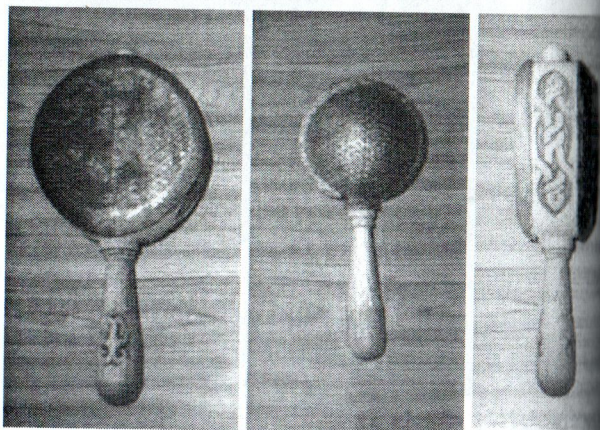
6а. Нанайский шаманский
бубен (вид изнутри: дерево,
кожа, сухожильные нити,
металлическое кольцо).

7. Ульчская колотушка к бубну
(дерево, резьба).

8. Нанайская колотушка
к бубну (дерево, мех собаки)

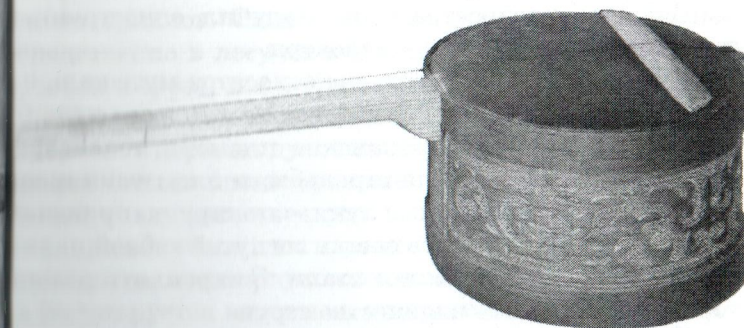


9.



10.

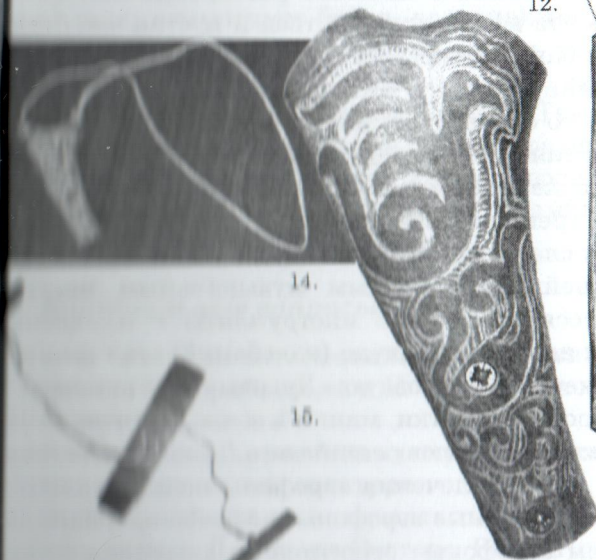
9. Нанайские погремушки из рыбьей кожи (кожа сазана, дерево, наполнитель – мелкие ракушки, камешки).
10. Ульчские погремушки из рыбьей кожи (оленя кожа кеты, наполнитель – горох).



11.

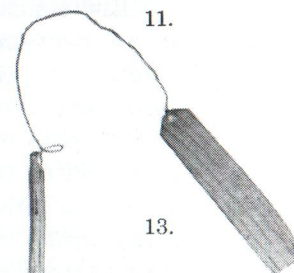


12.



14.

15.



13.

11. Нанайский монокорд – дуцинке (дерево, береста).
12. Сигачик и дуцинке (дерево, капроновая нить).
13. Нанайская вижревая жуужалка (дерево, нить).
14. Ульчский свободный аэрофон хуа – «звуки ветра» (дерево, нить).
15. Нанайский костяной манок на сокола (кость, резьба).

Большое распространение получил однострунный смычковый инструмент – монохорд.

К простейшим хордофонам относятся музыкальные луки. Вероятно, они произошли от охотничьего лука (с тех пор некоторые африканские племена используют одни и те же луки и для стрельбы, и для музицирования). Самые примитивные луки – это струна, привязанная к каждому из концов слегка согнутой гибкой палки. В процессе развития к ним стали прикреплять резонаторы и увеличивать количество струн.

Его основой служит цилиндрический (деревянный или берестяной) корпус, служащий резонатором. Корпус с одной стороны закрыт (обтянут) кожей рыбы, тайменя или морского бычка, в качестве резонатора нанайского инструмента могла применяться и пустая жестяная консервная банка, открытая с одной стороны. На крышке глухую деревянную шейку, вставленную в корпус перпендикулярно его оси, натянута струна из конского волоса или сухожилия лося, морских животных. Струна крепится к головке сухожильной ниткой около колка. Звук извлекался трением смычка о струну. Смычок по форме напоминает слегка сплюснутый лук.

К древнейшим народным музыкальным инструментам относятся духовые инструменты – *аэрофоны*. Первичным источником звука (колебаний) этих инструментов является столб воздуха. Духовые инструменты – флейты, дудочки, свистки, манки и т.д. – распространены повсеместно у народов российского Дальнего Востока. По способу звукоизвлечения аэрофоны подразделяются на два вида: свободные аэрофоны и аэрофоны в канале. К свободным аэрофонам относятся те духовые инструменты, у которых колебания воздуха не ограничиваются корпусом инструмента. В инструментальной практике аборигенов региона известны свистящие плети, прутья, всевозможные вихревые жужжалки, гуделки и пр.

Широко были распространены так называемые манки. Они служили для подманивания животных и птиц на охоте. Изготавливали такие инструменты из разных

материалов. Самые простые манки делались непосредственно в лесу из подручного материала – коры берёзы (берёза, ива). Иногда манки изготавливались из двух половинок древесины или берёсты.

Приёмы игры на духовых инструментах аборигенов весьма разнообразные. Наиболее распространённый – вдувание воздуха в отверстие инструмента; также применяется втягивание исполнителем воздуха через инструмент. Звуковысотность одних инструментов регулируется игровыми отверстиями. Это определяет количество ступеней диатонических звукорядов. Другие виды аэрофонов звуковысотность не меняют.

В большинстве случаев инструментальное исполнение аборигенов является сольным (на хордофонах, аэрофонах, шаманском бубне, варгане); несколько исполнителей могли одновременно играть на «звуковом инструменте», погремушках. Не практиковалась ансамблевая игра, особенно на разных инструментах. Так как ульчи, нанайцы и удэгейцы считали, что на разных инструментах нельзя сыграть одну и ту же мелодию, в традиционной культуре не практикуется ансамблевое интонирование на разных инструментах.

Контрольные вопросы:

1. В чём суть систематики музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля и К. Закса? Какой принцип лежит в её основе?
2. Проблема определения музыкального инструмента в народной культуре.
3. Охарактеризуйте музыкальные инструменты аборигенов Дальнего Востока России по группам (хордофоны, идиофоны, мембранофоны, аэрофоны). Опишите их функции в музыкальной культуре.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная литература:

- Гонтмахер П.Я. Нанайцы. Этюды о духовной культуре // Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н. И. Гродекова, 1996. – 418 с.
- Гонтмахер П.Я. Ульчи. Человек. Время. Культура. Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н. И. Гродекова, 2003. – 304 с.
- Кабузан В.М. Как заселялся Дальний Восток (вторая половина XVII – начало XX века). – Хабаровск: Кн. изд-во, 1976. – 198 с.
- Мезенцева С.В. «Звуковое бревно» в обрядовой культуре тунгусо-маньчжуров дальнего Востока России (к вопросу этнических контактов древних племен) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад: Материалы научных конференций 22–23 апреля 2004, 28–29 апреля 2005 гг. / ДВГАИ. – Вып. 11, 12. – Владивосток: Изд-во ТГЭУ, 2005. – С. 144–147.
- Мезенцева С.В. Монохорд в музыкальной культуре тунгусо-маньчжурских народностей Дальнего Востока России (о бытовании инструментального искусства в прошлом и настоящем) // Записки гродековского музея. Вып. 12. – Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н.И. Гродекова, 2005. – С. 115–122.
- Мезенцева С.В. О некоторых особенностях изготовления нанайского шаманского бубна // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад: Материалы научных конференций 22–23 апреля 2004, 28–29 апреля 2005 гг. / ДВГАИ. – Вып. 11, 12. – Владивосток: Изд-во ТГЭУ, 2005. – С. 147–149.
- Мезенцева С.В. Погремушки из рыбьей кожи. Секреты изготовления нанайских музыкальных инструментов // Словесница искусств. – Хабаровск: 2005. № 16. – С. 68–70.
- Смоляк А.В. Шаман: личность, функции, мировоззрение (Народы Нижнего Амура). – М.: Наука, 1991. – 276 с.
- Мононова Н.А. Звуковой мир Дальнего Востока // Музыкальная академия. – 1998. №3. – С. 150–159.
- Мононова Н.А. Музыкальный фольклор народностей нижнего Амура и Сахалина. – Хабаровск: Изд-во ХГПИ, 1994. – 142 с.
- Рибестель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Ч. I. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 229–261.
- Рибестель Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. Ред. Я.П. Алькор (Кошкина). – Хабаровск: Дальгиз, 1933. – 446 с.

Дополнительная литература:

- Венштадт А.М. Музыкальный фольклор народностей нижнего Приамурья / Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. – М.: Сов. композитор, 1966. – С. 5–53.
- Венштадт Т.Д. Нанайские напевы. – Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1983. – 64 с.
- Венштадт И.И. Этнография музыкальная // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6. – К. 58–59.
- Венштадт Н.А. Нижняя музыка как образец ранне-фольклорной монодии. – Южно-Сахалинск: Сахалинское областное книжное издательство, 1990. – 143 с.
- Венштадт И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Ч. I. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 6–38.
- Венштадт И. Мелодии севера. Совершенные песни народностей Приамурья и Дальнего Востока. Для голоса (хора) в сопровождении фортепиано. Вып. 1. – Хабаровск, 1993. – 141 с.

Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. редактор О.А. Пашина. – СПб.: Сов. композитор, 2005. – 586 с.

Подмаскин В.В. Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии // Типология культур коренных народов Дальнего Востока России (Материалы к историко-этнографическому атласу). – Владивосток: Дальнаука, 2003. – С. 102–119.

Сиськова А.В. Музыкальные инструменты сахалинских нивхов // Культура народов Дальнего Востока. Традиции и современность. – Владивосток: ДВНЦ АН СССР, 1984. – С. 64–69.

Соломонова Н.А. Музыка // история и культура ульчей в XVII–XX вв. (Историко-этнографический очерк). – СПб, 1994. – С. 106–110.

Соломонова Н.А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. (Этномузыкалогические очерки): Автореферат дис. ... д. искусствоведения. – М., 2000. – 49 с.

Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. – М., 1981. – 25 с.

Соломонова Н.А. Традиционные песни ульчей // Этнография и фольклор Дальнего Востока СССР. – Владивосток, 1981. – С. 125–131.

Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю. И. Шейкин; под общ. ред. Е.С. Новик; Нотография Т.И. Игнатъевой. – Вост. лит., 2002. – 718 с.

Шейкин Ю.И. Региональная специфика музыкальных традиций народов Сибири // Традиционная культура народов Севера и Дальнего Востока России: состояние, перспективы развития. Сб. материалов. – Владивосток, 2001. – 159 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Перечень вопросов для подготовки к зачёту (по разделу «Музыкальная культура аборигенов Дальнего Востока России»):

Понятия: этнос, народ, народность, племена, нация, аборигены.

Классификация этносов.

Семьи и группы коренных народов Дальнего Востока России.

Ареалы поселений аборигенов региона.

Специфика культуры аборигенов региона. Перечислите основные положения.

Анимизм, его сущность (по Л.Я. Штернбергу).

Ведущие исследователи музыкального фольклора аборигенов региона.

Основные жанры музыкального фольклора аборигенов региона.

Народные жанры аборигенов региона.

Содержание песен.

Характеристика типов напевов, музыкально-стилевые особенности.

Музыкальный инструмент в народной культуре (проблема определения).

Традиционные музыкальные инструменты аборигенов дальневосточного региона. Конструкции, материалы изготовления, строй, типы интонирования, способы звуковыведения. Принадлежность к обрядовым или бытовым жанрам.

14. Систематика музыкальных инструментов Э. Хорнстеля и К. Закса. Распределение музыкальных инструментов аборигенов Дальнего Востока России по группам.
15. Инструментальные и вокально-инструментальные жанры коренных этносов региона.
16. Медвежий праздник, его религиозное значение (Л.Я. Штернбергу).
17. Музыкальная составляющая ульчского и нивхского медвежьего праздника. Звуковое бревно.
18. Ульчский культ близнецов.
19. Шаманизм. Сущность. Шаманский костюм, атрибутика. Духи-помощники.
20. Шаманское камлание. Основные этапы. Шаманские бубен с колотушкой, пояс с трубоконусными подвесками, зеркала.

Приложение 2.

Тест для самопроверки знаний

Как называется научная дисциплина, посвящённая изучению народной музыки?

- а) музыковедение;
- б) этномузыкознание;
- в) этнография.

Какой таковой абориген?

- а) коренной житель;
- б) представитель определённой языковой группы;
- в) расовый тип.

Какой таковой «анимизм»?

- а) система традиционных обрядов;
- б) основа традиционной религии коренных народов Дальнего Востока России;
- в) шаманская картина мира.

Выделите из перечисленного основные виды хозяйственной деятельности коренных этносов региона:

- а) собирательство;
- б) земледелие;
- в) охотничий промысел;
- г) рыболовство.

Выделите из перечисленного: народы каких «семей» проживают на Дальнем Востоке России:

- а) алтайская;
- б) финно-угорско-алеутская;
- в) якутско-камчатская;
- г) тунгусо-якутская.

Выделите из перечисленного народы тунгусо-маньчжурской группы:

- а) эвенки;
- б) нганасаны;
- в) ороленцы;
- г) эвены;
- д) ительмены.

7. В какой работе были приведены первые зафиксированные нотные образцы музыкальной культуры аборигенов Дальнего Востока России?

- а) Л.И. Шренк «Об инородцах Амурского края»;
- б) Л.Я. Штернберг «Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны»;
- в) А.Ф. Миддендорф «Путешествие на Север и Восток Сибири».

8. В какой период впервые поднимается вопрос о нации на Дальнем Востоке национальной музыкальной культуры?

- а) XVIII в.;
- б) XIX в.;
- в) XX в.

9. Какой вид вокального исполнения является преобладающим в музыкальной культуре аборигенов Дальнего Востока России?

- а) сольное пение *a cappella*;
- б) ансамблевое пение *a cappella*;
- в) хоровое пение *a cappella*;

10. К какой группе жанров относятся песни, «облегчающие трудовой процесс путем переключения» (по терминологии Н.А. Соломоновой)?

- а) приуроченные жанры;
- б) неприуроченные жанры.

11. Кем исполняются «медвежьи мелодии»?

- а) женским ансамблем;
- б) мужским ансамблем;
- в) мужским хором.

12. Как называются песни коренных этносов Дальнего Востока России, которые создавались непосредственно в процессе исполнения и выражали сиюминутное настроение певца?

- а) песни-импровизации;
- б) авторские песни;
- в) песни-плачи.

Во время какого ритуального действия исполняется песня «табэиной женщины»?

- а) медвежий праздник;
- б) праздник кита;
- в) шаманский обряд.

Как называется специфический музыкальный инструмент, на котором интонируют во время «медвежьего праздника»?

- а) земляной барабан;
- б) звуковое бревно;
- в) музыкальное дерево.

Зачем во время медвежьего праздника, по верованиям аборигенов, специально отпугивают злых духов?

- а) дерево;
- б) металл;
- в) стекло;
- г) камень.

К какой группе относится ульчский музыкальный инструмент «лаучианэ»?

- а) гурдзифоны;
- б) ибидифоны;
- в) мезитрансифоны;
- г) кирдифоны.

К какой группе относятся так называемые «манки»?

- а) гурдзифоны;
- б) ибидифоны;
- в) мезитрансифоны;
- г) кирдифоны.

«Деревянный» и «металлический ду» — это разновидности:

- а) бубна;
- б) варгана;
- в) свистульки.

19. Что такое «свободные аэрофоны»?

- а) духовые инструменты, у которых колебание воздуха не ограничено корпусом инструмента;
- б) духовые инструменты, у которых колебание воздуха ограничено корпусом инструмента;

20. Какой музыкальный инструмент, согласно легенде, передаёт голос, оплакивающий погибших сородичей?

- а) варган;
- б) монохорд;
- в) шаманский пояс с трубokonусными подвесками.

21. Как называется ульчский современный модифицированный музыкальный инструмент, в состав которого входят бубен, звуковое бревно и шаманский пояс с трубokonусными подвесками?

- а) дуэнте;
- б) удядю;
- в) унтуху.

22. Выделите из перечисленного специфические черт интонирования на «звуковом бревне»:

- а) быстрые темпы;
- б) медленные темпы;
- в) акцентирование сильных долей;
- г) опора на дву- четырёхдольные ритмомодели;
- д) опора на трёхдольные ритмомодели.

23. Что такое «камлание»?

- а) вокально-инструментальное интонирование шамана;
- б) групповые выкрики рыбаков;
- в) обрядовые заговоры.

24. Какую форму имеет шаманский бубен «амурного типа»?

- а) круглый с внешней рукоятью;
- б) овальный с внешней рукоятью;
- в) овальный с внутренней крестообразной рукоятью.

Выделите из перечисленного списка современных исполнителей музыкального фольклора коренных народов Дальнего Востока России:

- а) В. К. Арсеньев;
- б) Н. А. Соломонова;
- в) Ю. Н. Шейкин;
- г) А. М. Золотарёв.

Хрестоматийный материал в помощь изучению курса

3.1. «Звуковое бревно» в обрядовой культуре тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России (к вопросу этнических контактов древних племён)

Большое распространение в прошлом у тунгусо-маньчжурских племён Дальнего Востока России (особенно у ульчей, орочей, негидальцев) получил своеобразный музыкальный инструмент, который по-разному назывался исследователями: «музыкальный прибор»¹, «ударный музыкальный инструмент»², «ударное бревно»³, «звукое бревно»⁴, «барабан», «музыкальное бревно-барабан»⁵, «бревно-барабан»⁶, «барабанное бревно»⁷. В данной работе применяется термин «звукое бревно»⁸.

¹ Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. — Хабаровск, 1933. С. 582.

² Крейнович Е.А. Нивху, Загадочные обитатели Сахалина и Амура. — М., 1973. С. 237.

³ Бродский И. Аннотация к пластинке «Музыка народов Дальнего Востока СССР» Д033187—8; Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 53.

⁴ Бродский И. — устное сообщение Н.А. Соломоновой (Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. — М., 1981. С. 13).

⁵ Васильев В.А. Медвежий праздник // Советская этнография, 1948, №4. С. 99.

⁶ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю.И. Шейкин; Под общ. ред. Е.С. Новик; Иллюстрация Т.И. Игнатьевой. — М.: Вост. лит., 2002. С. 65.

⁷ Таксами Ч. М. Основные проблемы этнографии и истории нивхов. — Л., 1975. С. 167.

⁸ Индекс инструмента в систематике музыкальных инструментов Э. Хорибестеля и К. Закса: 111 — «идиофоны, по которым ударяют непосредственно» (Хорибестель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. I. — М.: Сов. композитор, 1987. С.238).

Орочи называли этот инструмент *удзадзинки*⁹, *уза-зинку*¹⁰. Б.А. Васильев отмечает, что у ульчей подобный инструмент бытовал под тем же названием, как и у орочей¹¹. По данным исследователей, на самом деле ульчские названия звукового бревна — *дза*¹², *удядёпу*¹³, *удядю*, *удядюпу*¹⁴, *дзасупун*, *удядепу*, *узан*¹⁵ — родственны орочским. Негидальцы называли звуковое бревно — *тумкэвун*¹⁶.

Звуковое бревно представляло собой круглый брус из очищенного от коры и высушенного дерева (чаще всего ели, лиственницы) со стилизованным вырезанным изображением головы медведя на одном конце и хвоста на другом.

Бревно изготавливали обычно летом, чтобы его можно было хорошо просушить. Размеры бревна варьировались от 1,5–2 до 6 метров. Символическую морду медведя обмазывали соком брусники, а на шею вешали священные стружки¹⁷.

⁹ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 57.

¹⁰ Подмаскин В.В. Терминология музыкального инструментария (приложение к статье «Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии. (Материалы к историко-этнографическому атласу)» // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России. — Владивосток: Дальнаука, 2003. С. 244.

¹¹ Васильев В.А. Медвежий праздник // Советская этнография, 1948, №4. С. 99.

¹² Золотарёв А.М. Родовой строй и религия ульчей. — Хабаровск, 1932. С. 112.

¹³ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музыка, 1975. С. 194

¹⁴ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 54.

¹⁵ Подмаскин В.В. Указ соч. С. 246. По устному сообщению Н.А. Соломоновой — *удядю*, *удядюпу*, *удядицу* (н).

¹⁶ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музыка, 1975. С. 117.

¹⁷ Золотарёв А.М. Указ. соч. С. 113.

У тунгусо-маньчжурских народов инструмент чаще всего подвешивался верёвками с обоих концов к наклонно воткнутому в землю деревянным палкам, в то время как, например, у сахалинских нивхов бревно устанавливалось на перекрёстных козлах. Л.Я. Штернберг так описывает игру гиляков (нивхов) на этом «оригинальнейшем инструменте»: «Это – сухое бревно лиственницы, подвешенное на козлах, по которому несколько человек поочередно выбивают в такт довольно монотонные звуки»¹⁸. В то же время Ю.И. Шейкин отмечает расположение инструмента на козлах и у негидальцев: «Музыка медвежьего праздника негидальцев – *наска* – уникальна. На протяжении всех обрядовых церемоний женщины маленькими палочками играют на ударном бревне *тумкэвун*, подвешенном на козлах (от *тумну* – «качаться, колыхаться, биться»), и исполняют ритуальные танцы *чово*»¹⁹.

По звуковому бревну ударяли двумя тонкими палочками (длиной 30–50 см). С их помощью выстукивали ритмические рисунки. Обычно исполнительницами были несколько женщин (две, три, четыре). А.М. Золотарёв, описывая медвежий праздник ульчей, пишет: «Три женщины бьют палками по сухому бревну метра в три длины и шесть дюймов толщины, подвешенному горизонтально на двух верёвках. На конце бревна грубо вырублена топором медвежья морда. При умелых ударах дерево звучит наподобие барабанной дробы»²⁰. Е.А. Крейнович отмечает ведущую роль одной из четырёх исполнительниц на нивхском звуковом бревне: «Она ударяла то одной, то двумя палочками, то один раз, то несколько раз, то сильнее, то слабее... Иной раз она ударяла не по бревну, а палочкой о палочку»²¹. По нашим

¹⁸ Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. – Хабаровск, 1933. С. 65.

¹⁹ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. – Якутск: РДНТ. 1996. С. 55.

²⁰ Золотарёв А.М. Родовой строй и религия ульчей. – Хабаровск, 1932. С. 113.

²¹ Крейнович Е.А. Нивхгу. Загадочные обитатели Сахалина и Амура. – М., 1973. С. 188. Уникальный вариант звукового бревна нивхов был обнаружен А.В. Сиськовой. Собственно, это уже

материалам, среди ульчских исполнительниц (всегда только женщин) была солистка, которая «руководила» процессом игры: задавала основной ритмический рисунок, темп, динамику и продолжительность звучания. Некоторые женщины отбивали только сильные доли²².

В Государственном музее Дальнего Востока им. Н.И. Гродекова (г. Хабаровск) хранится ульчское музыкальное бревно *удядю* (ГМДВ КП 9801/1, изготовлено А.В. Кялунзига 1976 г.р. в 1992 г. в ульчском селе Булава Хабаровского края). Бревно вырублено из осины, с двух сторон – стилизованная голова медведя. Инструмент подвешен веревками к двум наклонным палкам, на которых навешены ритуальные стружки. Длина бревна 218,5 см, диаметр – 11,5 см. К бревну прилагаются две ивовые палочки для игры (ГМДВ КП 9801/23) длиной 60,5 см, диаметром 3 см. По нашим материалам, медвежья морда на ульчском звуковом бревне *удядю* вырезалась лишь на одном конце, а с противоположной стороны бревно выдалбливалось для улучшения фоновых качеств. Изготавливалось бревно из ели или лиственницы, т.к. эти породы деревьев «рыхлые» и при высушивании более звучные²³.

Игра на звуковом бревне сопровождала широко распространённый у аборигенов региона (особенно у ульчей, негидальцев, нивхов) медвежий праздник, рождение и похороны близнецов, похороны матери близнецов («таёжной женщины»). Ю.И. Шейкин выделяет вариационно-рондальную композицию ульчского медвежьего праздника: «*бюугира ундзини* – «медведь идёт навещать», исполняется во время жертвенного обхода домов с медведем; *инда ваачини* – «собака лает» практикуется во

не бревно, а брёвна: одно бревно (основное – зас) подвешивается на уровне пояса исполнительниц, а второе – на уровне глаз: Сиськова А.В. Музыкальные инструменты сахалинских нивхов // Культура народов Дальнего Востока Традиции и современность. – Владивосток, 1984. С. 64–69.

²² Информант – Дечули М.С. (1952 г.р.). Материал собран в 2005 г. в пос. Сикачи-Алян Хабаровского края.

²³ Информант тот же

время гонок на собачьих упряжках; *чакым-чакым ха-рагда* — «морда чавкает» используется на праздничном застолье гостей; *гааи чокуву* — «ворона клюёт» звучит во время ритуального поедания мяса медведя; *чэнгэми* — «размахивать ветками», сопровождает женский танец с погремушками или ритуальными стружками, с еловыми ветками»²⁴. Эта вокально-инструментальная композиция была призвана иллюстрировать «путь убитого медведя обратно в мир «таёжных людей»»²⁵.

Игра на бревне в сочетании с другими ритуальными особенностями медвежьего праздника (священная посуда, ножи, стружки и т.п.) была свидетельством глубокого почитания и уважения «дорогого гостя» — медведя. Ему желали хорошей жизни, скорейшего возвращения к своему «хозяину». Медведь считался существом высшего ранга, нежели человек. «И потому, — пишет Л.Я. Штернберг, — оказать всевозможные почести убитому, кормить его голову, щедро снабдить его в дорогу разными припасами, не осквернять его тела, не проливать его крови на землю и т.п. — всё это необходимые последствия воззрения на медведя, как на высшее существо. Но не только этим проявлением уважения к высшему существу исчерпывается важность праздника. Душа убитого медведя отправляется к своему хозяину, тому хозяину, от которого зависит благополучие человека. Это самая верная оказия переслать этому далёкому владыке жизни разные подарки в виде собак, лука, яств и т.п. Всё это окупится сторицей. Да и сам медведь, убогатворённый всеми почестями и угощениями, может оказаться небесполезным в исходатайствовании разных милостей у хозяина гор»²⁶.

²⁴ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 54.

²⁵ Дуван Н.Д. Музыкальные инструменты ульчей // Записки Гродековского музея. — Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н.И. Гродекова, 2003. — Вып. 6. С. 68.

²⁶ Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. Хабаровск, 1933. С. 70

После окончания обряда звуковое бревно не хранят. «Сразу после завершения праздничных дней инструмент теряет свой статус представителя священного зверя. Его вместе с другими подобными предметами сжигают. Но, учитывая архаическую простоту его изготовления, при проведении нового праздника его легко «воспроизводят» в «вещном мире»»²⁷.

Исследователями выявлено бытование звукового бревна не только у народностей Дальнего Востока России. Вопрос о происхождении инструмента вызывает различные версии. Так, Л.Я. Штернберг считал звуковое бревно заимствованным у айнов²⁸. Бытование подобного инструмента у индейцев северо-западной Америки отмечает В.Л. Стешенко-Куфтина²⁹. Б.А. Васильев указывает, что наличие звукового бревна у нивхов, орочей и ульчей является одним из наиболее ярких примеров диффузии южных элементов в культуру народов Амурского края: «Игра на музыкальных инструментах, в частности на барабане, сделанном из ствола дерева, является обязательной частью церемониала удачной охоты, а также церемониала человеческих жертвоприношений»³⁰.

А.В. Смоляк, напротив, отмечая бытование инструмента у народов южной культуры (Филиппинские острова, Южный Китай), приходит к выводу, что рождение звукового бревна, как и медвежьего праздника, произошло у аборигенов Нижнего Амура³¹. Н.А. Соломонова предполагает возможность проникновения звукового

²⁷ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю.И. Шейкин; Под общ. ред. Е.С. Новик; Нотография Т.И. Игнатьевой. — М.: Вост. лит., 2002. С. 66.

²⁸ Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. Хабаровск, 1933. С. 580.

²⁹ Стешенко-Куфтина В.Л. Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов // Этнография. 1930. № 3. С. 96.

³⁰ Васильев Б.А. Медвежий праздник // Советская этнография, 1948, №4. С. 99. С. 99–100.

³¹ Смоляк А.В. Некоторые вопросы происхождения народов Нижнего Амура // Вопросы истории Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1961. С. 341.

бревна на Американский континент к индейцам через Северную Азию³².

Таким образом, сравнительный анализ терминологии, способов звукоизвлечения конструкции, ареала распространения звукового бревна разных народов позволяет выйти на проблемы этногенеза и этнических контактов древних племён. Одни исследователи считают рождение звукового бревна проявлением самобытной нижеамурской культуры. Другие считают звуковое бревно заимствованным из других культур, вероятно, поддерживая этнографическую теорию «культурных кругов» Ф. Гренбера, согласно которой сходные явления, наблюдаемые в культуре различных народов (а, следовательно, и музыкальные инструменты), исходят из единого центра³³.

³² Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. – М., 1981. С. 14.

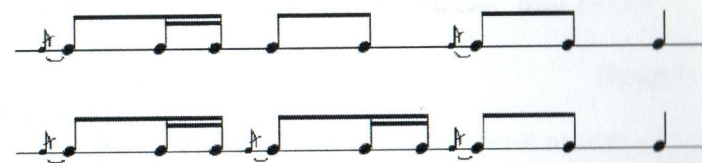
³³ Вертков К.А. Инструментоведение // Музыкальная энциклопедия. Т. 2, – М.: Советская энциклопедия, 1974, К. 526.

Образцы интонирования на звуковом бревне:

Пример 1.

«Чэнкэву гисса» – варианты ульчского ритуального ритма на звуковом бревне, сопровождающий женские танцы:

Звукозапись и расшифровка автора



Пример 2.

«Лай собаки» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:

Звукозапись и расшифровка автора



Пример 3.

«Шаг медведя» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:

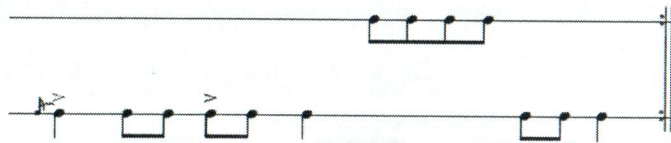
Звукозапись и расшифровка автора



Пример 4.

«Чаккум кэвэргдэ» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне (ритм поедания мяса, подражания чавканью)³⁴:

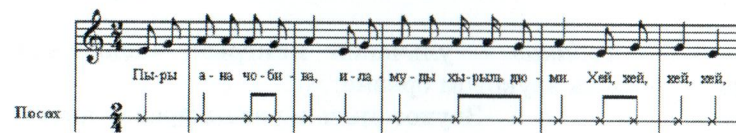
Звукозапись и расшифровка автора



Пример 5.

Ульчская песня таёжной женщины в ритмическом сопровождении деревянного посоха:

Звукозапись и расшифровка автора



Пыры ана чобива,
Иламуды хырыльдюми.
Хей, хей, хей, хей, хей,
Хей, хей, хей, хей, хей.

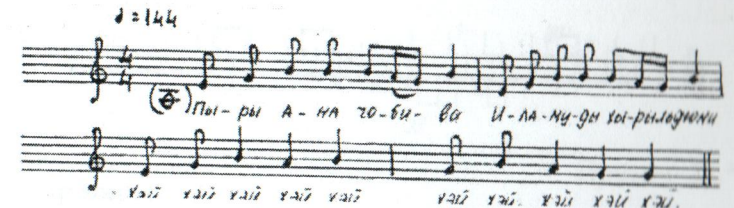
Отверстие без дна
Три раза обходя.
Хей, хей, хей, хей, хей,
Хей, хей, хей, хей, хей.

³⁴ Ноты на нижней строчке – удары палочками по бревну, на верхней – удары палочкой о палочку.

Пример 6.

Ульчская песня таёжной женщины:

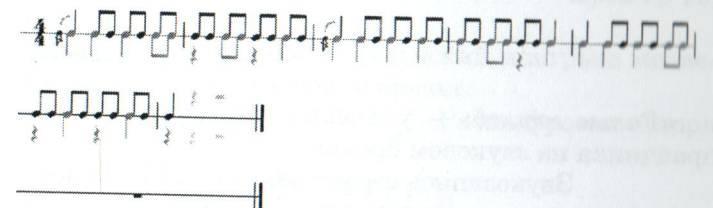
Звукозапись и расшифровка Н.А. Соломоновой



Пример 7.

«Подражание лаю собаки» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:

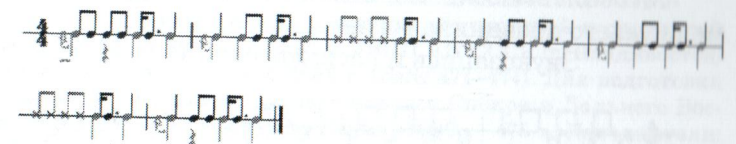
Звукозапись и расшифровка И.В. Кононенко³⁵



Пример 8.

«Про гостей, которые угощаются во время праздника» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:

Звукозапись и расшифровка И.В. Кононенко



³⁵ Примеры 7–12: Архив ДВГИИ. Инв. № 348-Д, 1983. – С. 40–42.

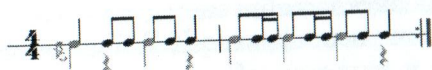
Пример 9.

«Ритмы во время танца» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:
Звукозапись и расшифровка И.В. Кононенко



Пример 10.

«Ритм гостей» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:
Звукозапись и расшифровка И.В. Кононенко



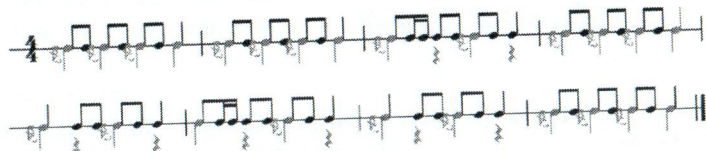
Пример 11.

«Ритм гостей» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:
Звукозапись и расшифровка И.В. Кононенко



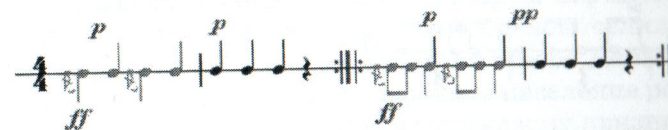
Пример 12.

«Медведя выводят из клетки» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:
Звукозапись и расшифровка И.В. Кононенко



Пример 13.

Ритуальный наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне при пролитии крови медведя³⁶:
Звукозапись и расшифровка С.Ф. Карабановой



Пример 14.³⁷

«Инда вачини» (собака лает) – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:
Расшифровка автора



Пример 15.

«Танец со стружками» – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:
Расшифровка автора



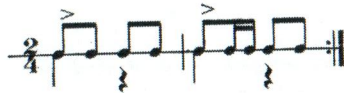
³⁶ Карабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1979. – С. 45. Штили вверх – solo, штили вниз – tutti.

³⁷ Примеры 14–17: записаны комплексной экспедицией СО АН СССР (г. Новосибирск) и ДВНЦ АН СССР (г. Владивосток) в Ульчском районе в июле 1985 г. (№№ 471–474). Для подготовки к серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» Том 11. – Новосибирск: Наука, 1996. – 475 с. Исполнители: Л.П. Ольчи 1921 г.р., ульчанка, З.П. Пластина 1911 г.р., О.Х. Дуван 1930 г.р., мать – ульчанка, отец – айн, родилась в с. Булава, И.Н. Росугбу (Ыча) 1932 г.р., ульчанка, родилась в с. Булава, З.П. Пластина.

Пример 16.

«Гай чокэни» (ворона клюёт) – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:

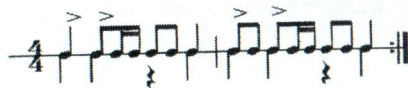
Расшифровка автора



Пример 17.

«Тункэри багдэми» (танцевальная музыка) – ульчский наигрыш медвежьего праздника на звуковом бревне:

Расшифровка автора



3.2. Звуковые атрибуты шаманского обряда тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России

На Дальнем Востоке России с древнейших времен проживают коренные малочисленные народности. На берегах Амура и его притоков издревле селились племена охотников и рыболовов, а на севере Дальнего Востока России – оленеводов. Коренное население региона подразделяется на группы по языковому признаку. К тунгусо-маньчурам (тунгусоязычным народам) российского Дальнего Востока относятся нанайцы, негидальцы, орочи, удэгейцы, ульчи, эвенки и эвены (3, 246). Осваивая водные и таёжные ресурсы, тунгусо-маньчжуры населяли берега рек (Амур, Амгунь, Горин, Уда, Хор, Аим, Зея, Тугур и др.), проток и озёр (Болонь, Дуди, Кизи, Орель, Удыль, Эворон, Чля, Чукагирское), Амурского лимана, Татарского пролива, Охотского моря.

Дошедшие до нас элементы обрядов, образцы художественного и музыкального творчества, предметы быта, орудия труда свидетельствуют о богатой культуре аборигенов. В связи с отсутствием до недавнего времени у коренных этносов письменности (и тем более нотописы) «канули в лету» многие бесценные образцы музыкального народного творчества. Тем не менее, большая работа, проведенная историками, этнологами, музыковедами и другими учёными, позволила сохранить и донести до нашего времени многое из сокровищницы музыкального наследия аборигенной культуры. Большая заслуга в этой области принадлежит работам А.М. Айзенштадта, И.А. Бродского (Богданова), Н.А. Соломоновой, Ю.И. Шейкина, Н.А. Мамчевой, Т.Д. Булгаковой и др.

Народная инструментальная музыка – одна из составляющих культуры народа, отражающая специфику мышления этноса. Музыкальные инструменты являются бесценными памятниками, проливающими свет на традиционную бесписьменную музыкальную культуру этносов. Важные события семейного и охотничьего быта коренного населения российского Дальнего Востока,

массовые народные праздники, танцы, ритуал шаманского камлания сопровождала игра на музыкальных инструментах. Они были связаны с охотничьим промыслом, магическими обрядами, играми детей и другими формами жизни аборигенов. До настоящего времени сохранились различные музыкальные инструменты коренных народов региона: от элементарных до довольно сложных.

В определении музыкальных инструментов в данной работе автор придерживается точки зрения Ю.И. Шейкина³⁸: «Музыкальные инструменты как специфические звуковые орудия, выполняющие эстетическую функцию, дифференцируются от охотничьих манков, имеющих чётко определённую промысловую функцию; от звуковых игрушек, превратившихся в развлекательные фоноинструменты и шаманских звуковых атрибутов, использование которых вне шаманского обряда табуировано».

В музыкальной культуре народов тунгусо-маньчжурской группы известно большое количество музыкальных инструментов: идиофоны («звуковое бревно», варганы, пояс шамана с конусообразными металлическими подвесками, бубенчики и т.п.), мембранофоны (шаманский бубен, погремушки из рыбьей кожи), хордофоны (луки, жилы, монохорд), и аэрофоны (свистки, манки, пищалки, дудочки и др.)³⁹. Важнейшей составляющей изучения любой инструментальной музыки является изучение особенностей музыкальных инструментов: их конструкции, материала изготовления, строя, исполнительских качеств, способа бытования и пр. Каждый музыкальный инструмент обладает своим особым тембром, определённым звуковым диапазоном, динамическими и техническими возможностями и т.д. Качество звучания инструмента обусловлено как объективными

³⁸ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1986. – Вып. 3. С. 38.

³⁹ Классификация впервые была дана Н.А. Соломоновой (9, 13–18).

факторами (материал изготовления, конструкция, форма, сила натяжения мембраны или струны и др.), так и субъективными (манера игры, способы звукоизвлечения исполнителем).

Множеством тайн и легенд окутано одно из интереснейших явлений культуры аборигенов – шаманизм. Многие исследователи посвящали свои труды этому загадочному явлению. Ценнейшие работы принадлежат П.П. Шимкевичу, Л.Я. Штернбергу, Л.Н. Потапову, А.В. Смоляк и др. Шаманизму в жизни и культуре тунгусо-маньчжуров была отведена особая роль. Слово «шаман» (саман) тунгусского происхождения. «Шаман – человек, обладающий специальными духами – покровителями и помощниками, помогающими ему в борьбе со злыми духами, главным образом, болезней, и вообще во всех тех действиях, которые он предпринимает на помощь человеку» (16, 734). Считалось, что шаманы обладали особыми духами-помощниками, при помощи которых могли исцелять болезни, обнаружить пропажу, изгнать «злого духа», узнать будущее и т.п. Наибольшее распространение получило камлание с целью излечения от различных болезней.

Шаманский дар якобы мог передаваться по наследству от предков – шаманов с помощью покровительствующих им духов или «снизойти» на избранника во сне или трансе (1, 39). По своему авторитету в обществе, опыту, умениям шаманы подразделялись на сильных и слабых: одни могли только врачевать, более сильные, наряду с этим, совершали обряды при первых поминках. Самые сильные, могучие шаманы могли водить душу покойного в нижний мир – царство мёртвых (16, 462). У каждого шамана помимо духов-помощников было ритуальное одеяние и атрибуты. Каждая деталь костюма, каждый атрибут был символичен и наделён определённым смыслом. Относились к вещам шамана осторожно и уважительно. Существовал даже специальный ритуал «похорон» костюма шамана; костюм мог передаваться вместе с другими атрибутами и духами по наследству внутри рода к следующему шаману (15, 80).

Шаманские камлания представляли собой синкретическое действо, в котором воедино переплетались говор, пение, хореография, всевозможные звукоподражания и игра на инструментах. У сильного, большого шамана личный ритуальный костюм состоял из юбки, ремennого повода, пояса с костяными и металлическими подвесками, бубенчиками, ритуальных стружек, специальных масок, медных или бронзовых зеркал.

К атрибутике шамана относятся также бубен с колотушкой, различные погремушки. В.К. Арсеньев так описывал предназначение шаманских атрибутов: «Чорта [правописание В.К. Арсеньева – С.М.] надо запугать сильным шумом, для чего шаман одевает тяжёлый пояс, увешанный сзади множеством железных трубок, поднимающих во время пляски неистовый лязг. Его надо запугать страшным видом, для чего служит маска, отороченная мехом медведя. Чорта может прогнать только гром. Этот гром шаман изображает с помощью бубна» (1, 42–43).

Бубен был обязательным атрибутом шамана⁴⁰. По представлению аборигенов, с помощью бубна можно было общаться с духами, лечить болезни, изгнать злого духа, предсказывать будущее, узнавать прошлое и т.п.⁴¹ Шаманский бубен был предметом особого почтения, аборигены верили в сверхъестественные возможности этого инструмента. Хранили бубен в жилище на стене в специальном чехле.

⁴⁰ Индекс в систематике музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля, К. Закса – 211, 311: «Односторонние рамные барабаны» (11, 246). Следует заметить, что бубен может совмещать признаки мембранофона (мембрана – источник звука) и идиофона (если имеются металлические подвески), становясь, таким образом, инструментом мембранно-самозвучающим. Более того, если исполнителем пальцами вызывает вибрацию мембраны и звон металлических подвесок, то бубен классифицируется как фрикционный мембранно-самозвучающий инструмент.

⁴¹ «Бубен — главное орудие шамана: ударами в бубен он созывает духов, помощников и аккомпонирует своему пению, приводя себя в состояние экстаза; бубен, кроме того, иногда служит шаману магическим средством передвижения (лошадью, оленем)» (16, 736).

У тунгусо-маньчжурских народностей бубен имеет родственное название: ульчи называли этот инструмент *унтуху* (10, 32), *унгтуху* (13, 54), нанайцы – *умчуфу*, *унчуфун* (4, 442), *унчухун*, *унцуху* (н) (10, 32), *унчухун*, *унцухун* (6, 244), негидальцы – *унгтуун*, *унгтувун* (4, 443), *унтувун* (13, 56), удэгейцы – *унэчуху* (4, 443), *унту*, *унэчуху* (8, 24), *унгту* (13, 49), эвены – *унту* (4, 442), эвенки – *унтугун* (4, 440), *унгтивун* (8, 24), *унгтувун* (в охотской традиции – *хунгтувун* или *нимнганку*) (13, 39), ороchi – *унту* (8, 24; 13, 57). Ороchi называли бубен *дали* (13, 59), *дал* (6, 245). Наличие общей фонемы в названиях бубнов разных народов, а также схожесть конструкции, способов изготовления и особенностей исполнения свидетельствует о тесных межэтнических контактах.

Процесс изготовления бубна довольно длительный и трудоёмкий. Конструкция шаманского бубна сохранялась веками, канонизировалась. Бубны народностей юга Дальнего Востока принадлежат к так называемому «амурскому» типу: «Амурский бубен имеет овальную форму (высота колеблется от 52 до 80 см, ширина – 37–68 см, разница между высотой и шириной составляет 10–15 см). Обечайка толстая и узкая, как и у чукотского бубна, изготовлена из ветки толщиной 2,5–4 см. Мембрана толще, чем на чукотском, но тоньше, чем на камчатском бубне. Её изготавливают из шкуры детёныша кабарги [...] и приклеивают к ободу. Жёлоб вдоль всего обода [...] считается необходимым акустическим устройством для улучшения звучания бубна. Рукоятка крестовидная, делается из жильных жгутов и крепится с тыльной стороны на обечайке. С тыльной стороны крепятся 2 скобы, на которых нанизываются кольца и пластины» (14, 34–35).

Качество звука бубна (его высота, динамические возможности, продолжительность звучания) зависят от особенностей материала, из которого изготовлена мембрана (обычно это кожа животных или рыбы), выделения кожи, силы её натяжения, формы обода, на которую натянута мембрана. Кроме того, уже готовый инструмент

реагирует на влажность: в сыром помещении или при влажной погоде сила натяжения мембраны ослабевает и звук становится более низкий и гулкий, а то и вовсе исчезает. В таких случаях для улучшения качества звука (т.е. для более сильного натяжения мембраны) бубен некоторое время держат над огнем, «подсушивая» его⁴². Подобная процедура весьма актуальна в условиях влажного климата юга российского Дальнего Востока.

Существовали особые правила изготовления мембраны: «некоторые народы употребляли для обтяжки женского и мужского бубна разные материалы. Обычно на мужской бубен брали шкуру самца, на женский – самки животного [...] На обтяжку использовали верхнюю часть шкуры, т.к. эта часть считалась «чистой» (4, 436). Исполнение бубна отражало художественную культуру этноса. Процесс изготовления инструмента был коллективным и демонстрировал мастерство не только шамана, но и тех людей, которые помогали ему: «Почти у всех народов Сибири не сам шаман делал для себя культовые атрибуты, а их изготавливали, «выдавали» ему сородичи. При этом часть работы выполняли женщины: они выделывали шкуру, натягивали и пришивали её на деревянный обруч, украшали бисером, если этого требовала традиция» (4, 435).

Иногда на мембрану бубна наклеивалась аппликация из рыбьей кожи, которая символизировала духов-помощников. Чаще всего это было изображение двуглавой змеи, жабы, сивуча, птиц и др. Аппликации наклеивались и на чехол, в котором хранился бубен.

В бубен ударяют специальной колотушкой – плоской деревянной лопатообразной палочкой. Названия колотушки к бубну у многих этносов схожи: «Термин

⁴² В наше время весьма оригинальный способ заменяет эту процедуру: перед выступлением некоторые исполнители проглаживают мембрану инструмента тёплым утюгом (полевые материалы автора).

гисасвун-гису (во всех его вариантах) занимает наиболее обширную территорию, которая почти совпадает с территорией расселения народов тунгусо-маньчжурской группы, включая и Маньчжурию [...] Названия колотушек большей частью расшифровываются как атрибут при бубне: «плеть-погонялка», «нога животного», «язык» («речь») бубна» (4, 450).

Длина колотушки варьируется от 15–20 см до 43,5 см⁴³. Часть колотушки обклеивается мехом выдры (реже собаки). На ульчские колотушки (сини) иногда «приклеивали хорошо выделанные лапы медведя, сохатого или выдры» (14, 30). Имеются данные о самостоятельном значении шаманской колотушки в прошлом у всех народов Сибири: шаманы некоторых народов камлали только с одной колотушкой; колотушка могла использоваться отдельно во время гадания или для «лечения» (4, 436).

Существует множество разнообразных приёмов игры на бубне: удары и своеобразные «поглаживания» колотушкой по мембране, удары колотушкой по ободу. Инструмент держится за рукоять в левой руке, а колотушка – в правой. Извлекаются звуки также и без колотушки – ударами руки, пальцев (в том числе и пальцами левой руки по внутренней стороне мембраны), вибрацией пальцев. Если на бубне имелись бубенчики, различные подвески⁴⁴, то звуки из них извлекались одновременно с ударами колотушкой или рукой либо специально при потряхивании инструмента.

⁴³ В богородском народном краеведческом музее хранятся ульчские колотушки (гиспу) к бубну. Их длина составляет 33 см (Кол. № 40–1) и 35 см (Кол. № 40–2). В Государственном музее Дальнего Востока им. Н.И. Гродекова (г. Хабаровск) хранятся удагейские колотушки к бубну начала XX века унту геони (ГМДВ КП 2204) длиной 43,5 см, шириной 6,2 см и унту геони (ГМДВ КП 1199) длиной 42 см, шириной 3 см.

⁴⁴ У тунгусо-маньчжуров бубны с подвесками и колокольчиками встречаются у ульчей, нанайцев, негидальцев (6, 16).

Неизменным атрибутом шамана был пояс с металлическими конусообразными подвесками⁴⁵. Шаман надевал свой пояс вместе с другими шаманскими атрибутами для исполнения магических обрядов. Нанайцы называли шаманский пояс с подвесками *янпан* (амурские) и *ямкан* (уссурийские) (13, 51), *янпан* (6, 244), негидальцы – *н'амка* – синоним камлания (13, 56), намка (6, 244), орочи – *сиса* (13, 57; 6, 245), ульчи – *янгна* (13, 54).

Пояс, шириной 12–18 см, изготавливался из кожи животного. К нижней части пояса при помощи кожи и металлических колец крепились металлические конусообразные подвески. Завязывался пояс спереди в области талии, а «звучащая часть» оставалась сзади. Телодвижениями шаман приводил в движение подвески, чем вызывал звон и лязг. Звучание подвесок символизировало «голоса» духов-помощников шамана. Помимо трубоконусных металлических подвесок пояс часто украшался и другими предметами (колокольчики, медные диски, бубенчики, подвески из костей животных и птиц). Пояс получался довольно тяжелым – не менее 4–5 кг, иногда – около 5–10 кг (7, 225). Пояс с подвесками был призван отпугивать злых духов: «Эти звуки «дух шамана поднимают», «чертей разгоняют» (злые духи боятся металла)» (7, 225).

Количество подвесок на поясе строго не регламентируется. Так, А.В. Смоляк пишет: «К поясу прикрепляли несколько рядов коротких ремешков для подвешивания 20–30 длинных (до 15 см) металлических конусообразных подвесок *конггоро*, а также бубенчиков, колокольчиков, зеркал – маленьких металлических кругов *хотон толинэни*» (7, 225). В Государственном музее Дальнего

⁴⁵ Индекс в систематике музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля, К. Закса – 112: «Идиофоны, по которым ударяют опосредованно. Исполнитель непосредственно сам не производит ударов; удар происходит как следствие других движений исполнителя; состав звуков или шумов зависит от назначения инструмента, однако предполагается, что отдельные удары не прослушиваются» (11, 240, 241).

Востока им. Н.И. Гродекова (г. Хабаровск) хранится нанайский пояс шамана⁴⁶. Для его изготовления использовались медвежья ровдуга, железо, сухожильные нити, трава. На кожаной части расположены 14 металлических бубенчиков, на 9 кольцах к поясу крепятся конусообразные металлические подвески.

В более позднее время на пояс шамана, помимо традиционных конусообразных подвесок, подвешивались самые разнообразные предметы. «Взамен утерянных подвешивали любые металлические подвески, иногда весьма тяжёлые: детали сельскохозяйственных машин, мясорубок, велосипедов, замков и т. п. (подобные новации отмечались и в начале XX века)» (7, 225). По нашим материалам для нанайского пояса шамана в качестве подвесок могли применяться гильзы от использованных патронов⁴⁷. Конусообразные металлические подвески, похожие на подвески с шаманского пояса тунгусо-маньчжуров, встречаются и у палеоазиатов. «У коряков и ительменов бытовали стрелковые идиофонные погремушки. Корякское название этого инструмента *конкон ангыгэн* [...], ительменское – *хэргыргах*. Он представлял собой своеобразный сistr, в котором в качестве встряхивающих погремушек были кольца, колокола или конусообразные подвески» (5, 109).

К шаманскому поясу прикреплялся длинный кожаный ременный повод длиной до 4,5 м. За этот повод удерживали шамана во время камлания. За него также держались слабые шаманы (помощники), заимствуя опыт (5, 23). «За этот ремень во время обряда поминок каска несколько человек держали шамана, чтобы он не улетел, когда изображал поездку в загробный мир: «Если не держать за ремень, шаман не вернется из буйи, умрёт»» (7, 226).

Таким образом, звуковой мир шаманских обрядов создавался специфическими звуковыми орудиями: мед-

⁴⁶ ГМДВ КП 3008/Э 659. Длина пояса – 59,5 см, ширина кожаной части – 7 см, ширина с подвесками – 31,5 см.

⁴⁷ Информант – В.Л. Самар, 1945 г.р.; г. Хабаровск, 2003 г.

ными бубенчиками, дисками, различными подвесками, шаманским поясом с трубоконусными металлическими подвесками и бубном с колотушкой. Все эти инструменты в сочетании с особым пением и звукоподражаниями шамана были призваны отпугивать злых духов и помогать «контактам» с потусторонним миром для достижения шаманом поставленных целей.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Арсеньев В.К.* Лесные люди-удэгейцы. – М.-Л., 1926. – 48 с.
2. *Березницкий С.В.* Шаманская атрибутика народов Амура (к вопросу этнокультурных контактов) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Материалы научной конференции. – Владивосток: Изд-во Дальневосточной государственной морской академии, 2000. – Вып. 6, 7. – С. 23–25.
3. *Брук С.И.* Население мира. Этнодемографический справочник. – М., 1981. – 880 с.
4. Историко-этнографический атлас Сибири. – М.-Л.: Изд-во академии наук СССР, 1961. – 496 с.
5. *Подмаскин В.В.* Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России. (Материалы к историко-этнографическому атласу). – Владивосток: Дальнаука, 2003. С. 102–119.
6. *Подмаскин В.В.* Терминология музыкального инструментария (приложение к статье «Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии. (Материалы к историко-этнографическому атласу)» // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России. – Владивосток: Дальнаука, 2003. С. 244–247.
7. *Смоляк А.В.* Шаман: личность, функции, мировоззрение (Народы Нижнего Амура). – М., 1991. – 276 с.
8. *Соломонова Н.А.* Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. (Этномузыкологические очерки): Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2000. – 32 с.
9. *Соломонова Н.А.* Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. – М., 1981. – 25 с.
10. *Соломонова Н.А.* Музыкальный фольклор народностей Нижнего Амура и Сахалина. – Хабаровск: Изд-во Хабаровского пединститута, 1994. – 142 с.
11. *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. I. – М.: Сов. композитор, 1987. С. 229–261.
12. *Шейкин Ю.И.* Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество Сибири и Дальнего Востока. Сб. научных трудов – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1986. – Вып. 3. – С. 38–72.
13. *Шейкин Ю.И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. – Якутск: РДНТ. 1996. – 123 с.
14. *Шейкин Ю.И.* Региональная специфика музыкальных традиций народов Сибири // Традиционная культура народов Севера и Дальнего Востока России: состояние, перспективы развития. Сб. материалов. – Владивосток, 2001. – 159 с.
15. *Широкогоров С.М.* Опыт исследования основ шаманства у тунгусов // Учёные записки историко-филологического факультета в г. Владивостоке. Т. 1. – Владивосток, 1919. С. 48–108.
16. *Штернберг Л.Я.* Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. – Хабаровск, 1933. – 780 с.

3.3. Легенда о рождении варгана

Губной варган – один из наиболее распространённых музыкальных инструментов аборигенов российского Дальнего Востока. До настоящего времени встречается два типа варганов – пластинчатый деревянный и дугообразный металлический. Пластинчатый варган – более древний. Инструмент изготавливается из дерева, бамбука, камыша или из кости животного. Нанайцы чаще всего изготавливали пластинчатый варган из барбариса, удэгейцы и ульчи – из кедра и лиственницы. Эвены, следуя старинному преданию, также из лиственницы.

Легенда приписывает «изобретение» прототипа деревянного варгана эвенов медведю. Так, легенда гласит, что однажды в тайгу убежал юноша Чулдун. *«Вдруг поднялся сильный ветер. Гулко зашумели вековые лиственницы. Тут Чулдун уловил в этом шуме и свисте совсем другие звуки. Взволновали они его. Позвали к себе словно из другого мира. Он поднялся и пошёл на встречу ветру, к этим загадочным звукам. К удивлению своему, он увидел огромного медведя, который сидел у пня, оставшегося от сломанной лиственницы. Из верхушки пня тонкими пластинами торчала щеп, похожая на перья птицы, Медведь лапами тянул на себя эти пластины и опускал. Те издавали дребезжащие, а порой и мелодичные звуки.*

Чулдун стоял не дыша. Наигравшись вдоволь, медведь ушёл в тайгу. Юноша осторожно подошёл к пеньку. Долго не решался потянуть на себя упругую щепу. Ветер трепал его волосы – силился отогнать его от этого места. Он потянул одну щепу и отпустил. Станный звук полетел по ветру в сторону чащи. Чулдун стал поочередно тянуть кончики щеп и отпускать. Звуки сливались, уносились по ветру, а вслед за ними рождались новые и новые [...]

Юноша отломал две тонких пластины, плотно соединил их и, приложив к губам, подул. Тонкий осколок щепы, который оказался между пластинами, тонко

*задребезжал. Чулдун подул тише. Звук получился похожим на посвист ветра в расщелине скалы [...] Он отрезал две пластины от пня. Третью обстрогал так тонко, что сквозь неё можно было увидеть солнце. Юноша вложил тонкую пластину между двумя более толстыми и на одном конце связал их своим волосом [...] Чулдун приложил к губам сделанный им инструмент и начал дуть в прорезь, где заколебалась выстроенная тонкая пластина, издавая изумительные звуки [...]*⁴⁸.

Ульчи изготавливали инструмент и из сухого бамбука, привезённого с Татарского пролива, благодаря чему варган этого народа и получил свое название холдэкто кункай (бамбуковая щепочка, сухой бамбук). Ульчи считали холдэкто кункай своим первым музыкальным инструментом. Н.Д. Дуван приводит легенду «Сухой бамбук» («Холдекто кункай») о происхождении первого музыкального инструмента ульчей – варгана, рассказанную ей известным ульчским шаманом М.С. Дуван.

«Много лет тому назад жили в селе Халал, что возле с. Калиновка, старые люди. В одном доме жили три брата и одна молодая сестра. На вершине утёса росло длинное и толстое дерево – лиственница. Однажды прилетела птица и села на вершину ветки дерева. Старший брат решил посмотреть на птицу, только открыл дверь, тут же упал навзничь. После второй брат тоже пошёл посмотреть на птицу, также упал у порога. Затем третий, младший брат, тоже хотел посмотреть и также упал замертво у порога. Все три брата были мертвы. Осталась одна молодая сестра. Старые люди из другого села похоронили братьев. Оставшись одна, сестра плакала днем и ночью. Однажды она вышла на улицу, нашла щепочку старого дерева и сделала музыкальный инструмент холдекто кункай. Она играла и плакала день и ночь, пока не

⁴⁸ Трофимов Е.Е. Невеста северного ветра. Эвенские мифы предания, легенды. – Хабаровск: Изд-во «РИОТИП» Хабаровской краевой типографии, 2003. – С. 60–62.

раскололся инструмент пополам. После она решила сделать железный музыкальный инструмент мухэнэ. Она была большой мастерицей. Так живя, играя и плача, однажды она ушла вниз по Амуру. Люди потеряли её, слышали, что она вышла замуж и уехала неизвестно куда»⁴⁹.

Игра на пластинчатом варгане требовала особого мастерства. Извлекаемый звук был довольно тихим, в связи с чем этот инструмент был менее распространён, чем металлический дугообразный. Исполнителями на пластинчатых варганах были в основном мужчины. Инструмент имеет форму пластинки (длина – 12–15 см, ширина – 1,5–3,5 см) в середине которой вырезался язычок – тонкая вибрирующая палочка. Длина язычка – до 8–10 см, ширина – 2–5 мм. В отверстие у основания язычка продет шнурок из сухожилия животного (в настоящее время – капроновая нить) длиной от 18 до 35 см. Конец шнурка наматывался на палец правой руки или привязывался к деревянной палочке. Инструмент держат в левой руке. Резкими движениями правой руки подёргивается шнур, приводя в движение язычок. Резонатором служит полость рта. Благодаря артикуляции исполнителя, в процессе игры на варгане на остинатном фоне возникают различные по высоте мелодические обертоны.

У нанайцев бытовало поверье, что игра на этом инструменте способствовала охотничьей удаче. Некоторые удэгейцы считали, что после того, как поставлены капканы, охотнику необходимо играть на пластинчатом варгане, с целью обеспечить промысловую удачу⁵⁰. Старики-эвены также иногда ещё возят с собой по тайге этот инструмент и играют на нём.

⁴⁹ Дуван Н.Д. Музыкальные инструменты ульчей // Записки Гродековского музея. — Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н.И. Гродекова, 2003. — Вып. 6. — С. 59–60.

⁵⁰ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. — М.: Вост. лит., 2002. — 718 с.

3.4. Проблемы классификации инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России

Жанровая систематизация традиционной инструментальной музыки относится к сложнейшим вопросам этномузыковедения. Проблема типологии инструментальных жанров народной музыки наименее разработана в науке, так как в инструментальной музыке достаточно сложно выявить структурные и функциональные признаки, на основе которых группируется материал.

Общая классификация фольклорных жанров в разных аспектах освещена в филологической, исторической и музыковедческой литературе (работы В.Я. Проппа, В.П. Аникина, В.Е. Гусева, Б.Н. Путилова, И.И. Земцовского, Т.В. Поповой и др.). Многие исследователи определяют признак жанра по фактам жизненного предназначения фольклорного произведения, так как народное творчество неразрывно связано с жизнью и бытом этноса. Большинство фольклорных произведений, действительно, несут на себе отпечаток производственных, бытовых действий. Но не все жанры имеют прикладное значение. К неприкладным жанрам А.Н. Сохор относит лирические и исторические песни, былины, сказки (24, 17). И.И. Земцовский, В. Пименов каждую жанровую систему определяют как результат длительного исторического развития, как генетически взаимосвязанный комплекс (5, 177; 14, 8). И.И. Земцовский ввёл новое понятие – «фольклорный комплекс», состоящий из таких компонентов, как социально-историческая среда, бытовая функция, содержание, музыкальная образность, исполнительский стиль и способы бытования (5, 179).

В.Я. Пропп отмечает, что любая классификация основывается на выделении и установлении какого-либо одного признака и предлагает варианты классификаций (по наличию или отсутствию одного и того же

признака, по разновидностям одного признака, по включающим друг друга признакам). При этом в пределах одной рубрики (класс, род, вид) допустим только один приём (например, обрядовая и необрядовая песенная поэзия) (17, 152).

Одна из последних наиболее полных жанровых классификаций инструментального фольклора предложена И.В. Мациевским. Опираясь на положения Е.В. Гиппиуса, исследователь подразделяет все известные сегодня функционально-структурные образования традиционной русской инструментальной музыки по наиболее общим признакам на шесть фундаментальных жанровых сфер: звукотворчество при общении человека с природой, детское звукотворчество, музыкальная коммуникация в процессе труда и обряда, жанры музыки ритуального действия, сфера приуроченных жанров и инструментальная музыка художественной направленности (10, 354–381).

Общая классификация жанров музыкального фольклора аборигенов Дальнего Востока России (по методике Е.В. Гиппиуса) впервые была предложена Н.А. Соломоновой (23, 6). Исследователь выделяет две группы:

I. Жанры, к которым относятся речитации, песни и инструментальные наигрыши, исполняемые только в определённое время и при определённых обстоятельствах (приуроченные);

II. Жанры, исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах (неприуроченные).

Инструментальные жанры обеих групп исследователь разделяет на несущие промысловую, коммуникативную, сакральную и художественно-эстетическую функции.

Дальнейшим этапом изучения и осмысления музыкальной культуры аборигенов Дальнего Востока России, на наш взгляд, является составление более детальной типологии жанров музыкального фольклора. Объектом типологии данной работы является одна из малоизученных областей музыкальной культуры коренных этносов региона – *инструментальная музыка обрядовой куль-*

туры тунгусо-маньчжуров. Методологической основой предлагаемой жанровой типологии является положение классика этномузыкознания XX века Е.В. Гиппиуса о жанре как реализации функции в структуре и о процессе жанрообразования как типизации структуры под воздействием общественной функции. Основным принципом классификации инструментальных жанров в настоящей работе является *структурно-типологический метод*, принципы которого впервые были сформулированы этим учёным (2, 23–36). По отношению к народной инструментальной музыке это означает и учёт особенностей самого музыкального инструмента: строя, акустико-выразительных возможностей, тембродинамической палитры, способа изготовления, сферы применения, исполнительской техники (И.В. Мациевский). Формирование различных методов исследования народной музыки и музыкального инструментария проанализировано в работе И.В. Мациевского (12).

Структурно-типологический метод изучения произведений народной музыки признается наиболее адекватным в отечественном музыкознании, отвечающим природе изучаемого объекта: «Особенности народного музыкального мышления, опирающегося на типовые ритмические и звуковысотные модели, определили пути современного подхода к изучению музыкально-фольклорных текстов. <...> Последовательность аналитических операций *структурного метода* предполагает сначала выявление корпуса текстов, обнаруживающих сходство по ряду признаков, затем – построение обобщенной структурной модели, отражающей глубинные основы организации этих текстов и допускающей множество своих конкретных реализаций. Вторым компонентом структурно-типологического метода является типология, то есть систематизация и упорядоченное описание множества различных групп объектов на основе их моделей (типов)» (13, 456).

Сложность проблемы анализа обусловлена почти полным исчезновением обрядовой культуры из фольклорной практики региона, а, как известно, «...жизнеспособ-

способность определённых обрядов, фольклорных жанров или музыкальных инструментов, особенно тех из них, которые непосредственно связаны с трудовым процессом, зависит от того, сохраняется ли в них практическая надобность. Наиболее остро стоит вопрос о прикладных жанрах, ритуальных и магических видах фольклора и связанных с ними музыкальных инструментах в быту тех народов, которые сравнительно недавно освободились из-под векового национального гнета» (11, 88).

Специфика обрядовой культуры народов Дальнего Востока России обусловлена их анимистическими представлениями. К основным обрядам тунгусо-маньчжурских этносов, в которых применяется интонирование на музыкальных инструментах, относятся:

1. *Шаманские* обряды с интонированием на бубне, поясе с металлическими трубоконусными подвесками, погремушках, бубенчиках, колокольчиках и т.п.

2. Обряды *медвежьего праздника* с интонированием на звуковом бревне, ударами посохом-палкой о землю во время пения «таёжной женщины», танцами с погремушками из рыбьей кожи.

3. Обряды, связанные с *культот близнецов* (у ульчей) с интонированием на звуковом бревне, ударами палками-посохами о землю.

4. *Похоронно-поминальные обряды* с интонированием на монохорде.

Для выявления типов инструментальных жанров обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров необходимо проанализировать музыкально-стилевые особенности инструментального интонирования шаманского обряда, медвежьего праздника, культа близнецов и наигрышей на монохорде, выявив наличие в их структурах устойчивых ритмических, либо ритмо-мелодических формул-моделей. Проанализировав музыкально-стилистические особенности инструментального интонирования обрядовой культуры, мы приходим к выводу о наличии жанровых групп **двух структурных типов наигрышей**, которые мы предлагаем условно обозначить как:

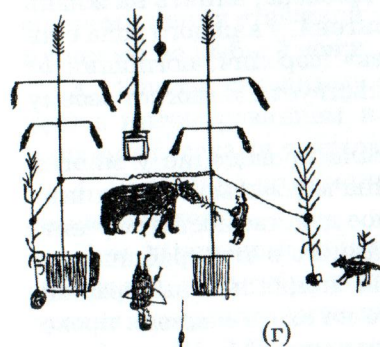
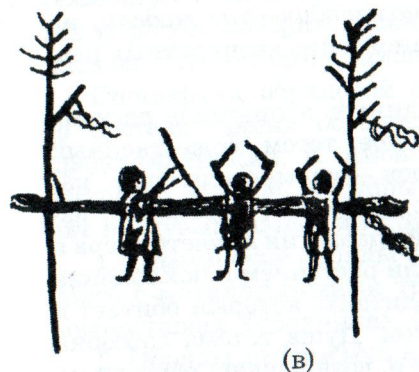
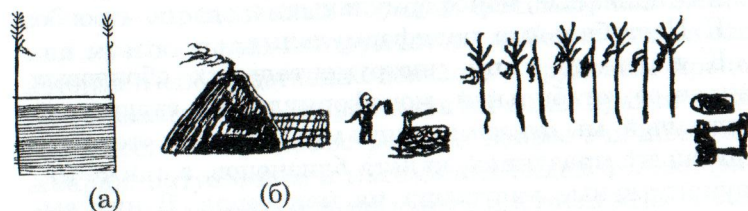
I. Стабильные, моноформульные;

II. Нестабильные, полиформульные.

К **первому типу** инструментальных обрядовых жанров со «стабильной, моноформульной» структурой наигрышей, мы относим корпус музыкальных «текстов» медвежьего праздника, культа близнецов, а также инструментальные наигрыши на монохорде. В них выделяются устойчивые *ритмомелодические модели*, на основе которых рождается множество «конкретных реализаций».

В основе тотемных праздников аборигенов региона находится священное животное, тотем, божественный предок (у тунгусо-маньчжуров – это медведь, тигр, касатка, у народов Северо-Востока – кит, морж). Как известно, основой тотемической идеологии является вера в родовую связь с животным или растением и поклонение тотему, как сородичу, прародителю, который обитает в лесу и может стать человеком. Душа тотема способна уходить в потусторонний мир и, возвращаясь обратно на землю в облике медведя или человека, влиять на жизнь и быт людей. По мнению аборигена, у каждого рода есть свой родовой «горный человек» (сородич, погибший от медведя), который покровительствует и помогает своему роду.

Глубоко символичным было проведение у многих народов Приамурья и Сахалина медвежьего праздника (особого размаха это ритуальное действие достигло у нивхов), достаточно широко описанного в этнографической литературе. По случаю убиения специально выкормленного или ненамеренно убитого на охоте медведя проводился большой праздник. По мнению Л.Я. Штернберга, религиозное значение медвежьего праздника сводится к следующему: 1) вскармливание медведя доставляет селению безопасность и охрану от злых духов; 2) вкушение «божества» даёт силу; 3) ублаженная почестями душа убитого медведя и самостоятельно и через своего «хозяина» может благодетельствовать человеку; 4) она же – и это самое важное – является послом, передатчиком всевозможных даров «хозяину гор» (27, 70, 71).

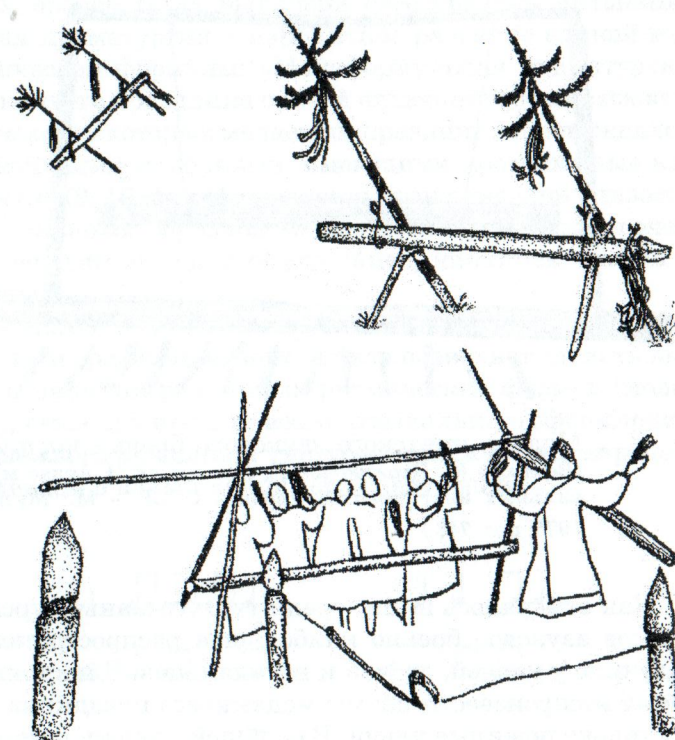


*Гиллак
ришуйт
Чхаурн*

Серию рисунков Медвежьего праздника выполнил ученик Чхаурн и подписал: «Гиллак ришуйт Чхаурн». По рисункам можно восстановить процесс Медвежьего праздника. На рисунке (а) изображена будка, в которой содержится медведь; ветки — это ёлки, прибитые для украшения и перевязанные деревянными стружками. На втором рисунке (б) гилийская юрта, в которой живет хозяин медведя. На третьем (в) — гилийские женщины отбивающие в честь праздника такт по бревну. На рисунке (г) изображён медведь, привязанный цепями и веревками к двум столбам. Хозяин дразнит его ёлками с таким расчётом, чтобы он повернулся боком к стрелку и тот мог попасть ему прямо в сердце. Стрелок у юного художника изображён вниз головой.

(По книге М. Поляновского и И. Быкова).

(Поляновский М., Быков И. С букварём у гилийков. Сахалинские дневники ликвидатора неграмотности. М.-Л., Молодая гвардия, 1931.)

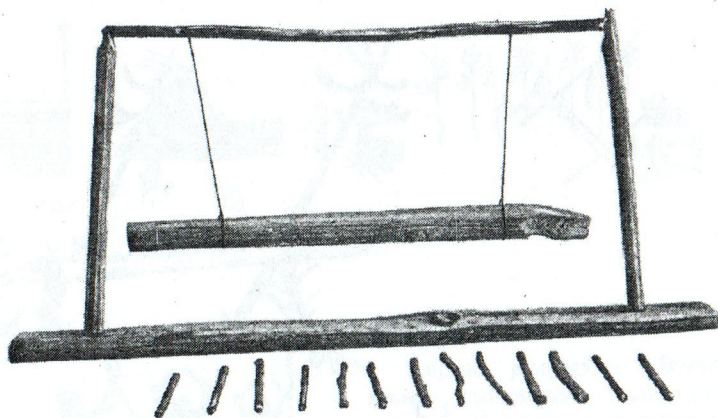


«...Во время праздника женщины выстукивали специальные ритмы, рассказывающие собравшимся историю жизни и поимки медведя, например, «ворона на помосте», «собака лает», причем ведущим ритмом, пронизывающим все эпизоды праздника был — «медведь шагает». Ритмы выстукивали на музыкальном бревне из ели (вариант — из лиственницы).

...Один конец сухого бревна, как и плаха сруба, имел вид головы зверя... Чаще всего бревно подвешивали на ритуальной площадке на две воткнутые наклонно елки (позже — на столбы), к веточкам каждой вершинки прикрепляли стружки.

...В день убийства на бревне выстукивали динамичный ритм «медведь качается». (По А.С. Колосовскому).

(Колосовский А.С. Растительная символика в ритуалах медвежьего праздника у нивхов // Вестник Сахалинского музея. № 8. Южно-Сахалинск, 2004. Рис. автора.)



Модель нивхского звукового бревна *частигре* (Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975, рис. 748.)

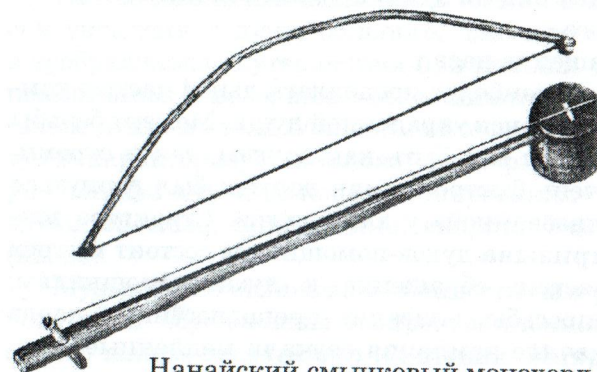
Как отмечалось выше, среди тунгусо-маньчжурских этносов звуковое бревно наибольшее распространение получило у ульчей, орочей и негидальцев. В настоящее время воспроизвести ритмы медвежьего праздника могут только пожилые ульчи. В большей степени описаны и исследованы ульчские «медвежьи мелодии» (в работах Н.А. Соломоновой, Ю.И. Шейкина), менее – орочские (Н.Н. Ким, Ю.И. Шейкин). Почти нет данных о музыкальном оформлении негидальского медвежьего праздника.

Ритуальные наигрыши на звуковом бревне представляют собой оstinatное повторение ритмических формул, устойчивых ритмомоделей. Для них характерна дву-четырёхдольность, быстрый темп, наличие акцента и форшлага на сильную долю. Следует отметить, что устойчивость сохранения традиционных ритмических рисунков, а порой и идентичность образцов, записанных исследователями в разные периоды (в том числе и наши материалы), свидетельствует о консервативности «медвежьих мелодий».

У орочей была выявлена своеобразная интонационная драматургия – вариантное развитие единой мелодической формулы: «Моноформульная драматургия медвежьего праздника орочей отличается от нивхской и ульчской, у которых медвежий праздник сопровождался несколькими мелодиями, имеющими программные названия» (9, 16–18). Исследователями отмечена близость музыкальных образцов медвежьего праздника орочей «медвежьим мелодиям» удэгейцев, нанайцев, эвенов и эвенков.

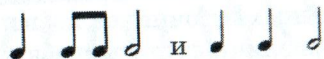
Анализ образцов обрядовых ритмов на звуковом бревне из различных источников позволяет сделать вывод о наличии различных ритмических формул (моделей), лежащих в основе всего музыкального оформления медвежьего праздника тунгусо-маньчжурских народов. Приведём в качестве примера следующие:

1. ;
2. ;
3. ;
4. ;
5. .



Нанайский смычковый монохорд *дучэкэ*. (Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975, рис. 746.)

Обрядовые наигрыши на монохорде в прошлом были связаны с похоронно-поминальной обрядностью: «однострунный смычковый инструмент у народов юга Дальнего Востока, по всей вероятности, первоначально имел функцию, связанную с похоронной обрядностью. Инструментальное интонирование на варганах и монохордах было связано с маскировкой голоса умершего «предка»» (22, 18). В основе развития наигрышей на монохорде также были выявлены формулы (интервально-ладовые и ритмические), лежащие в основе развития (26, 141–143):



Ковторому типу инструментальных обрядовых жанров с «нестабильной, полиформульной» структурой мы относим корпус музыкальных текстов шаманского обряда. Шаманизму в жизни и культуре тунгусо-маньчжуров принадлежала особая роль. Большое распространение у всех тунгусо-маньчжурских народов получили шаманские врачевальные камлания. Они обычно состояли из нескольких основных частей:

1. Призыв шаманом духов-помощников.
2. Поиск украденной души.
3. Борьба со злыми духами, похитившими душу больного.
4. Возвращение назад.

Чаще всего наиболее продолжительной частью камлания являлся поиск украденной души. Момент борьбы со злыми духами мог быть как долгим, так и стремительным. Очень быстро шаман должен был вернуться с душой, «отвоёванной» у злых духов. Структура **шаманского призыва** духов-помощников состоит из трёх основных частей: обращение к духам-помощникам, изложение просьбы, описание преподнесённых даров (22, 25). В начале камлания звучали медленные, мерные удары в бубен с постепенным динамическим и темпоритмическим нарастанием: «Всякий раз шаман начинает свое действие с полужакрытыми глазами, глубоко

погруженный в чуть слышимый гул бубна, вызываемый вначале осторожным поглаживанием туго натянутой кожи меховой поверхностью колотушки» (25, 100).

В основной части шаман приступал к осуществлению поставленных перед ним целей. Важно отметить, что шаманские камлания, хоть и подчинялись определённой драматургии, все же были в определённой мере импровизационным жанром, и каждый шаман совершал обряд в своей неподражаемой, индивидуальной манере. В этом, на наш взгляд, видится проявление диалектики традиции и индивидуальной импровизации. С.Ф. Карбанова — исследователь хореографии народов Дальнего Востока как историко-этнографического источника — выделяет три периода в плясках шамана при камлании: «Первый — пение под аккомпанемент бубна, когда шаман сидит и покачивает верхней частью тела. Второй — передвижения по площадке под аккомпанемент бубна. Третий — экстатическое хаотическое движение тела, ритмически не согласующееся с музыкой аккомпанемента. <...> Если первый период имеет место всего один раз в процессе камлания и цель его — привлечь внимание участников, успокоить их, отвлечь от повседневных дел, то второй и третий периоды повторяются неоднократно» (8, 64, 65).

Во врачевальных камланиях шаман совершал поиски украденной души больного, для чего отправлялся в воображаемые путешествия при помощи своих духов-помощников и возвращал её «пациенту», либо изгонял «злого духа» из тела больного. Момент изгнания «злого духа» характеризуется «сложностью фиксации благодаря специфической манере интонирования — гортанные звуки, тремоло, придыхания, вибрато, экмелика, рев» (22, 26).

Музыкально-стилевые особенности наигрышей данного типа обусловлены импровизационной природой самого жанра шаманского камлания. Импровизационность — исток свободных, сквозных структур. В шаманских напевах и наигрышах преобладает контрастная динамика, частая смена темпов (многие нюансы во-

кального и инструментального исполнения невозможно зафиксировать в нотописи). Как отмечает С.Ф. Карабанова, форма сольной импровизационной пляски «позволяла шаману подбирать движения и жесты в соответствии с реакцией присутствующих, что в свою очередь заставляло их живо и искренне воспринимать содержание» (7, 65). Думается, что «текучая», свободная структура не только шаманских напевов и наигрышей, но также и хореографической композиции была продиктована «профессиональными требованиями».

В инструментальных наигрышах этого типа можно отметить элементы рефренности и репризности. С определённой периодичностью в импровизационной форме возникают наигрыши, претендующие на роль рефрена. В результате инструментальные наигрыши шаманского обряда мы относим ко второй жанровой группе с нестабильной, полиформульной структурой (думается, это определение правомерно и в отношении всей музыкальной композиции шаманского действия).

Предложенная типология представляется нам универсальной и, вероятно, возможна её апробация и на другие жанры. Следующим шагом в этом направлении, на наш взгляд, должно стать составление жанровой типологии всей инструментальной музыки аборигенов. В заключении хочется отметить необходимость дальнейшего научного осмысления инструментальной культуры тунгусо-маньчжуров. Необходимо продолжать дальнейший сбор и анализ образцов музыкальной культуры аборигенов Дальнего Востока России.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аникин В.П. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор. Материалы и исследования – М.-Л.: Наука, 1966. – Вып. X. – С. 28–42.
2. Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фолькло-

ристики / Отв. ред. В.Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С. 23–36.

3. Гусев В.Е. О методах изучения фольклора // Методологические проблемы современного искусствознания. – Л., 1975. – Вып. 1. – С. 57–63.
4. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л., 1967.
5. Земцовский И.И. К спорам о жанрах // Советская музыка. – 1968. № 7. – С. 169–197.
6. Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. – 1983. № 4. – С. 61–65.
7. Карабанова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1979. – 141 с.
8. Карабанова С.Ф. Шаманские пляски и промысловый обряд у народностей Дальнего Востока СССР // Культура народов Дальнего Востока: Традиции и современность. – Владивосток: ДВНЦ АН СССР, 1984. – С. 147–153.
9. Ким Н.Н., Шейкин Ю.И. Жанровая типология музыкального фольклора орочей // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Сб. научных трудов. – Вып. 3. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. Глинки, 1998. – С. 8–37.
10. Мацневский И.В. Музыкальные инструменты. Инструментальная музыка // Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 300–382.
11. Мацневский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1977. – С. 88.
12. Мацневский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 54–63.

13. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. — СПб.: Композитор, 2005. — 568 с.
14. Пименов В. О некоторых закономерностях в развитии народной культуры // Советская этнография. — 1967. № 2. — С. 3–14.
15. Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество. — Вып. 1, Т. 1. — М., 1962.
16. Попова Т.В. Основы русской народной музыки. — М., 1977. — 224 с.
17. Пропп В.Я. Принципы классификации народных жанров // Советская этнография. — 1964. № 4. — С. 147–154.
18. Пропп В.Я. Об историзме русского фольклора и методах его изучения // Русская литература. Ученые записки Ленинградского университета, № 339. Серия филологических наук. Вып. 72. — Л., 1968.
19. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. — Л., 1976. — 244 с.
20. Путилов Б.Н. О процессе жанрообразования в фольклоре // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сб. ст. и материалов / Сост. В.Е. Гусев. — Л., 1980.
21. Путилов Б.Н. Жанры фольклорные // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов / Отв. ред. Б.Н. Путилов, Г. Штробах. Вып. 4. — М.: Наука. 1991. — С. 36–39.
22. Соломонова Н.А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. (Этномузыкологические очерки): Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 2000. — 49 с.
23. Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. — М., 1981. — 25 с.

24. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. — М.: Музыка, 1968. — 102 с.
25. Стешенко-Куфтина В.Л. Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов // Этнография. 1930. № 3. — С. 81–108.
26. Шейкин Ю.И. Практика традиционного музицирования удэ на однострунном смычковом инструменте // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 137–148.
27. Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы. Ред. Я.П. Алькор (Кошкина). — Хабаровск: Дальгиз, 1933. — 446 с.

3.5. Некоторые проблемы аудиовизуальной фиксации музыкального фольклора

Известно, что в настоящее время, несмотря на технический прогресс и достижения в области фольклористики, любые методы фиксации музыкального фольклора вносят неизбежные «искажения» в фиксируемый материал. Как отмечает Э.Е. Алексеев, «как бы мы не стремились усовершенствовать средства любого из видов фиксации, результат всегда неадекватен (хотя и каждый раз по-своему) фольклорному образцу [...] Совокупное отображение музыкального фольклора всеми доступными нам сегодня средствами фиксации и пропаганды можно было бы назвать «портретом в трёх искажениях»⁵¹. (Здесь имеется в виду нотная фиксация, грампластинка и кинофиксация).

В нотной фиксации велика роль субъективного начала, а любая звукозаписывающая техника даёт искажения. Более того, на многих исполнителей присутствие исследователя и техники оказывает психологическое давление, что не раз описывалось в научной литературе. Под влиянием ситуации «исполнения на заказ» или «для записи» исполнитель не только меняет, порой подсознательно, своё поведение, исполнение, но и вносит «коррективы» в произведение. Так, например, интересный момент был отмечен нами при расшифровке нанайских шаманских камланий: перед началом камлания шаманка обращалась к духам с просьбой простить её за то, что камлание записывается на магнитофон. Несомненно, подобные отступления оказывают влияние на состояние шаманки и её «пациента», а, следовательно, и на исполняемый ею обряд.

Вероятно, идеальным вариантом наблюдения и фиксации музыкального фольклора было бы *скрытое* наблюдение, аудио- и видеозапись (наподобие наблюдения за миром флоры и фауны). Но на настоящий мо-

⁵¹ Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. — М., 1988. — С. 152.

мент это вряд ли осуществимо как с технической, так и с морально-этической точек зрения.

Тем не менее, нельзя не признать очевидных завоеваний видеофиксации, способной передать не только собственно аудиоматериал, но и многочисленные нюансы исполнения: движения, мимику, настроение исполнителя, его координирование с присутствующими (зрителями или другими исполнителями), более того, фиксируется среда, интерьер, а порой и время года, суток и т.д. Как верно отмечает С. Миненок, «с помощью аудиозаписей документируется текст, с помощью видеозаписей документализируется традиция. При этом практически исключается фальсификация фольклорного материала, так как видеофиксация ставит своеобразный барьер произвольному домысливанию картины бытования фольклорных произведений, вследствие чего видеозапись способна быть своего рода сертификатом подлинности зафиксированного материала»⁵².

Совершенно справедливо исследователь подчёркивает, что необходима разработка научных критериев, позволяющих называть видеозапись фольклорным документом, и постановка специальных задач под видеосъёмку. Таким образом, на настоящий момент представляются весьма актуальными проблемы собственно фиксации фольклорных произведений, их расшифровки и научного осмысления, вопросы изучения поведения исполнителя во время аудиовизуальной фиксации и влияния ситуации на фольклорный текст.

⁵² Миненок С.А. Видеофиксация фольклора (Некоторые особенности и примеры) // Фольклор. Комплексная текстология. — М.: Наследие, 1998. — С. 187.

3.6. «Ударные обрядовые музыкальные инструменты» тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России (к постановке проблемы)

Цель настоящей работы – выявление причинно-следственной связи в предпочтении ударных инструментов в обрядовой культуре тунгусо-маньчжурских народностей дальневосточного региона России. Автор отдаёт себе отчёт в том, что данная проблематика требует глубокого анализа с привлечением данных смежных наук – физики, психологии, математики, медицины и т.д., в связи с чем, на данном этапе ограничивается лишь постановкой проблемы.

К обрядам тунгусо-маньчжурских этносов, в которых применяется интонирование на музыкальных инструментах, относятся:

1. Шаманские обряды с использованием бубна с колотушкой, пояса с металлическими трубоконусными подвесками, бубенчиков, колокольчиков и т.п.

2. Обряды медвежьего праздника с интонированием на звуковом бревне, ударами посохом-палкой о землю во время пения «таёжной женщины», танцами с погремушками из рыбьей кожи.

3. Обряды, связанные с культом близнецов (у ульчей) с интонированием на звуковом бревне, ударами палками-посохами о землю.

Музыкальные инструменты, которые связаны с обрядовой культурой тунгусо-маньчжуров по тембру, характеру звучания, природе звукообразования наиболее далеки от человеческого тембра, типа интонирования. Все эти инструменты – бубен с колотушкой, пояс с подвесками, погремушки, звуковое бревно, посох-палка – ударные, в связи с чем автор предлагает ввести в научный оборот понятие «ударные обрядовые музыкальные инструменты», отражающее специфику и область их применения.

Издrevле инструментальное звучание воспринималось как «антитеза живому звучанию человеческого голоса; и физически и духовно оно – иной мир, отличный от мира человеческой речи и пения, в чём-то более могучий и загадочный [...] В процессах создания инструментов, их усовершенствования, включения в бытовую практику видны две противоположные тенденции. Употребление и развитие одних инструментов связано с попытками максимально приблизить их к тембру человеческого голоса [...] Другие инструменты наоборот, всё далее и далее уходили от него»⁵³.

Вероятно, звучание «ударных обрядовых инструментов» в комплексе с другими культовыми атрибутами менее ассоциируется с «земными», бытовыми человеческими деяниями, чем звучание, например, духовых или струнных инструментов. Инструменты двух последних групп в большинстве своём звуковысотно изменяемы, благодаря чему более «понятны» и близки человеку. Своеобразный «нечеловеческий» тембр звучания ударных инструментов и особенности формообразования инструментальных обрядовых жанров (многократный повтор ритмоформулы), вероятно, ассоциировались на подсознательном уровне с иным миром – миром духов. Человек пытался контактировать с духами на их «языке»: отпугивание (звон металлических предметов) или, напротив, призыв, общение (бубен, звуковое бревно, посохи).

Думается, причины этого явления – на биологическом уровне. Характер звучания ударных обрядовых инструментов более других способствовал достижению определённого психофизического состояния исполнителя и участников культового действия. Анализируя особенности шаманских камланий, Н.А. Мамчева справедливо ссылается на мнение психоаналитика Зигмунда

⁵³ Мацневский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в двух частях. Ч. 1. – М.: Сов. композитор 1987. – С. 10.

Фрейда, который считал, что «покачивание в сочетании с ритмичным постукиванием может приводить к сильнейшему возбуждению»⁵⁴. Так, в начале камлания шаман обычно сидел, мерно покачиваясь, и тихо пел под аккомпанемент бубна. В процессе камлания шаман постепенно впадал в экстатическое состояние, учащая ритм, усиливая динамику игры и пения, а в кульминационных моментах подключал «лязг и грохот» металлических подвесок своего пояса.

Существует так называемая биологическая вибрация человека, ритм которой задаёт сердце. В одном ритме дрожат мозговые клетки, кровяные шарики, стенки артерий и вен. Все они вибрируют в среднем с частотой около 60 ударов в минуту. Если же биологическая вибрация совпадает с частотой ударов бубна, то возникает эффект резонанса. Это усиливает биологические процессы и способно привести к сильнейшему возбуждению: «В организме человека существует важное вещество — этанол, влияющее на эмоциональный комфорт, душевное спокойствие человека. Оно реагирует на упорядоченные созвучия, особенно ритмические удары. С помощью ритмического воздействия можно добиться его усиленного выделения и, как следствия, снятие внутреннего напряжения, психологических стрессов»⁵⁵. Тот же эффект достигался и при отстукивании ритмоформул на звуковом бревне, палках-посохах, мерном покачивании нижней частью тела (или движении ног в ритме шага) для интонирования на шаманском поясе с подвесками.

«Почти каждое невротическое нарушение сопровождается и нарушением ритмических процессов, происходящих в организме, — начиная от ритмов сна и кончая ритмами биотоков мозга. Музыкальные ритмы являются специфическим отражением всех тех ритмов, которые пронизывают всю жизнедеятельность организма.

⁵⁴ Мамчева Н.А. Шаманские музыкальные инструменты аборигенов. — Южно-Сахалинск: Сахалинское училище искусств, 2001. — С. 37.

⁵⁵ Мамчева Н.А. Указ. соч. — С. 25.

Их нормализация и приведение к точности функционирования способствует гармонизации душевной жизни пациента»⁵⁶. Вероятно, отстукивание ритмических рисунков на ударных обрядовых инструментах определённым образом воздействует на психофизическое состояние и влияет на его изменение.

Думается, в будущем необходимо обратить внимание на этот важный аспект изучения традиционных обрядовых музыкальных инструментов и инструментальной музыки разных народов и исследовать связь инструментария с типом исполняемой на нём музыки, особенности воздействия тембра, метро-ритма, типа интонирования и пр. на человека.

⁵⁶ Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика. — М.: Владос, 2000. — С. 42.

3.7. Монохорд в музыкальной культуре тунгусо-маньчжурских народностей Дальнего Востока России (о бытовании инструмента в прошлом и настоящем)

У народов тунгусо-маньчжурской группы российского Дальнего Востока в прошлом бытовал однострунный смычковый музыкальный инструмент — монохорд⁶⁷. Ульчи называли его *танкара*⁶⁸, *тэнкэрэ*⁶⁹, *тэнгкэрэ*⁶⁰, *сирпакта*⁶¹, орочи — *дудуманку*⁶², ороки — *тэккэрэ*⁶³, нанайцы — *дучэкэ*⁶⁴, *дучеке*⁶⁵, *дуучэкэ*, *тэн-тэрфу*⁶⁶, удэгейцы — *дзуланку*⁶⁷, *зулжанки*⁶⁸, негидальцы *тэнкэрэ*⁶⁹, эвены — *кур*⁷⁰, эвенки — *коордаавун-кур*⁷¹.

⁶⁷ Монохорд относится к группе хордофонов, т.е. инструментов, звук которых извлекается благодаря вибрации натянутой струны при помощи пальцев (щипковые хордофоны) или смычка (смычковые хордофоны). Индекс смычкового монохорда в систематике музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля, К. Закса: 321. 313. 71 (Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. I. — М.: Сов. композитор, 1987. С. 252, 254).

⁶⁸ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музыка, 1975. С. 194.

⁶⁹ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1998. — Вып. 3. С. 59.

⁶⁰ Смоляк А.В. Ульчи. Хозяйство, культура и быт в прошлом и настоящем. М. 1966. С.137.

⁶¹ Соломонова Н.А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX — XX вв. (Этномузыкологические очерки): Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 2000. С. 22.

⁶² Соломонова Н.А. Указ. соч. С. 22; Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 57.

⁶³ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 58.

⁶⁴ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Указ. соч. С. 194.

⁶⁵ Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. — М., 1981. С. 16.

Ареалраспространения инструментов, подобных тунгусо-маньчжурскому монохорду, достаточно широк у различных народов, что свидетельствует о тесных этнических контактах и историко-генетических связях. Так, Ю.И. Шейкин подчёркивает генетическую связь, в частности, удэгейского монохорда с бурято-монгольским хордофоном *хуромхучиром*: «Анализ названий инструмента, родственного удэйскому *зулжанки*, недвусмысленно указывает на бурято-монгольский генезис. Причём роднят этот инструмент не только названия и материал струны, но и конструкция, и стилистика наигрышей»⁷². «Смычковая пиколютня имеет глубокие исторические корни в музыкальной культуре региона Приморья, Приамурья и Сахалина. [...] материалы позволяют предположить историко-генетическую связь музыкальной культуры этих народов с музыкальными культурами монгольских и тюркских народов Центральной

⁶⁶ Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. — М., 1981. С. 16.

⁶⁷ Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ... канд. ист. наук. — М., 1981. С. 17.

⁶⁸ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986. — Вып. 3. С. 59.

⁶⁹ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986. — Вып. 3. С. 59.

⁷⁰ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986. — Вып. 3. С. 59.

⁷¹ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 39.

⁷² Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1998. — Вып. 3. С. 61.

Азии»⁷³ Н.А. Соломонова также отмечает: «Ареал распространения смычкового хордофона, близкого ему по конструкции, достаточно широк. Его можно встретить у монголов, бурят, манси, тувинцев, древних корейцев, что указывает на прочные историко-культурные связи между ними»⁷⁴.

Исследователями выявлены две функции хордофонов — бытовая (сольная импровизация) и обрядовая. В настоящее время обрядовая функция утрачена. Обрядовые наигрыши на монохорде в прошлом были связаны с похоронной обрядностью. Об этом свидетельствуют собранные исследователями легенды о происхождении этого инструмента, которые повествуют о том, что монохорд заменял человеку голос, чтобы выразить своё горе от утраты сородичей. Традиционно такую легенду солист рассказывал перед исполнением. Мелодии, исполняемые на монохорде, передают «голос женщины, оплакивающей гибель сородичей»⁷⁵.

Основой монохорда служит цилиндрический (деревянный или берестяной) корпус, выполняющий роль резонатора. Корпус с одной стороны закрыт (обтянут) кожей рыбы, тайменя или морского бычка. На круглую деревянную шейку, вставленную в корпус перпендикулярно оси корпуса, натянута струна из конского волоса или сухожилия лося, морских животных⁷⁶. Позднее

⁷³ Шейкин Ю.И. Практика традиционного музицирования удэ на однострунном смычковом инструменте // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. — М.: Сов. композитор, 1987. С. 148.

⁷⁴ Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): Автореферат дис. ...канд. ист. наук. — М., 1981. С. 17.

⁷⁵ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 51.

⁷⁶ Подмаскин В.В. Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России. (Материалы к историко-этнографическому атласу). — Владивосток: Дальнаука, 2003. С. 115.

в качестве резонатора инструмента могла применяться пустая жестяная консервная банка, открытая с одной стороны. Струна крепится к головке сухожильной ниткой около колка. Звук извлекался трением смычка о струну. Смычок по форме напоминает слегка сплюснутый лук⁷⁷.

Имеются сведения о щипковой манере игры на монохорде удэгейцев: «Кункай — однострунный инструмент, имеющий деревянный или берестяной цилиндрический корпус, закрытый сверху мембраной из рыбьей кожи. Шейка круглая, вставлена в корпус перпендикулярно его оси; струна из сухожилия лося. Играют на инструменте, ударяя пальцем по струне. Звук негромкий, но резковатый. Кункай струнный встречается исключительно редко»⁷⁸. Ю.И. Шейкин оспаривает щипковый способ игры на этом монохорде, считая его ошибочным и употребляя другое название инструмента — *зулжанки*: «Во время игры *зулжанки* держат в левой руке, поставив нижний конец с резонатором на ногу, смычок — в правой руке. Мизинцем и безымянным пальцем держат шейку-стержень, а большим, указательным и средним слегка надавливают на струну для изменения высоты звука. Во время игры позицию не меняют, поэтому получается четыре приёма изменения высоты звука: 0 — звук на открытой струне, 1 — струна прижимается большим пальцем, 2 — струна прижимается большим и указательным пальцами, 3 — струна прижимается большим, указательным и средним пальцами»⁷⁹.

⁷⁷ В Государственном музее Дальнего Востока им. Н.И. Гродекова (г. Хабаровск) хранится редкий образец — ороцкий монохорд, собранный в период примерно 1894 — 1914 гг. (ГМДВ КП 2320). Длина инструмента — 61,3 см, высота берестяной коробочки (резонатора) — 12,3 см. Струна из конского волоса (оборвана). Смычок утерян.

⁷⁸ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музыка, 1975. С. 194.

⁷⁹ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986. — Вып. 3. С. 63, 64.

В.В. Подмаскин отмечает, что звук из монохорда извлекался «не только из струны, но и из мембраны, что дополнительно придаёт мелодии своеобразный тембровый оттенок и в известной степени усиливает общее звучание инструмента, создаёт особый фоновый аккомпанемент»⁸⁰. Н.А. Мамчева описывает редкий феномен звучания на монохорде нивхов: «[...] на однострунном смычковом инструменте тыщ'рыне, благодаря уникальности техники звукоизвлечения, достигается одновременное звучание двух и даже трёх различных по высоте звуков (моноподическая вертикаль)»⁸¹.

Интересно отметить, что нивхи исполняли на хордофоне наигрыши, имитировавшие весь их песенный репертуар. При исполнении таких наигрышей исполнитель даже мысленно проговаривал слова⁸². В то же время специфика удгейской инструментальной музыки, как отмечает Ю.И. Шейкин, заключается в том, что она не имеет прямых связей с вокальной музыкой, т.к. удгейцы не аккомпанируют своему пению на музыкальных инструментах и не исполняют на них мелодии песен и импровизируемых напевов). Наигрыши на музыкальных инструментах в представлении удгейцев — это самовыражение инструментального «голоса», такого же индивидуального и неповторимого, как и голос каждого человека⁸³. Музыкальные наигрыши орочей также не имитируют песенные мелодии; орочи не аккомпанируют своему пению. Инструментальная музыка этого

⁸⁰ Подмаскин В.В. Народные музыкальные инструменты тунгусо-маньчжуров и палеоазиатов: проблемы типологии // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России. (Материалы к историко-этнографическому атласу). — Владивосток: Дальнаука, 2003. С. 115.

⁸¹ Мамчева Н.А. Нивхская музыка как образец раннефольклорной монодии. Южно-Сахалинск: Сахалинское областное книжное издательство, 1996. С. 27, 28.

⁸² Подмаскин В.В. Указ соч. С. 105.

⁸³ Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. — Новосибирск, 1986. — Вып. 3. С. 40–41.

этноса представляет собой самостоятельный раздел в их интонационной культуре⁸⁴.

В настоящее время монохорд, к сожалению, встречается очень редко — этот инструмент почти вышел из употребления и стал музейным раритетом. Если редкие образцы монохорда ещё можно встретить (да и то в основном в музеях), то исполнителей на этом инструменте, пожалуй, уже и не найдешь. В наши дни на монохорде исполняют не плачи по погибшим сородичам, а популярные русские народные песни (для туристов), причём, приёмы звукоизвлечения явно заимствованы от манеры исполнения на русской балалайке.

Автором был обнаружен ульчский современный «модифицированный» вариант монохорда — двуручный инструмент, в связи с чем автор предлагает называть данный образец «духордом» (см. рисунок 1, 2)⁸⁵. Инструмент (*сирпакта*) изготовлен из ели; корпус духорда (затянутый с обеих сторон рыбьей кожей) мастерски украшен резьбой (длина корпуса — 11,3 см, диаметр — 9,5 см; длина инструмента — 66 см), две капроновые струны натянуты на два деревянных колка. Мастер вырезал на шейке инструмента лады, наподобие балалаечных. Смычок изготовлен из лиственницы, струна — из конского волоса (длина смычка — 41 см, струны — 34 см).

В районном центре нанайской культуры с. Джари нанайского района Хабаровского края хранятся два «современных» нанайских монохорда⁸⁶, демонстрирующие

⁸⁴ Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск: РДНТ. 1996. С. 57.

⁸⁵ Инструмент изготовлен Максимом Максимовичем Кялунзига. По словам мастера, он изготовил инструмент с двумя струнами для того, чтобы можно было разнообразить приёмы игры. Идеальный материал для этого инструмента — ель, в которую ударила молния, т.к. дерево мгновенно высыхает, благодаря чему имеет хорошие фонирующие качества (*полевые материалы автора, г. Хабаровск, 2005 год*).

⁸⁶ Инструменты изготовлены Юрием Андреевичем Актанко по заказу районного центра нанайской культуры (РЦНК) с. Джари нанайского района Хабаровского края. Руко-

влияние русской культуры в исполнении инструмента, а также в манере игры. Резонаторные коробки обоих инструментов затянuty с двух сторон кожей дикой козы (от лопнувшего бубна). Струна — от русской балалайки. Смычок к инструментам отсутствует, что с лихвой компенсируется манерой игры наподобие исполнения на балалайке. Внешний вид инструментов традиционен: берестяные коробки украшены национальным орнаментом, деревянные шейки выполнены из осины, струны на обоих инструментах натягиваются на колок в верхней части шейки, снизу — на её основание. Традиционны и размеры инструментов.

Таким образом, в настоящее время монохорд бытует в основном на сцене художественной самодеятельности, практика музицирования практически утеряна. Внешний вид, материалы изготовления музыкального инструмента, а также техника игры с течением времени модифицировались отчасти под влиянием русской культуры, а также вследствие утраты национальных традиций.

А.П. Ходжер — нанайская поэтесса — изложила в стихах легенду о рождении нанайского монохорда, слышанную ею от своего деда Колбо Никитовича Бельды⁸⁷. Дедушкин монохорд *дучиэкэн* теперь хранится в художественном музее с. Троицкое нанайского района Хабаровского края (Кол. № 4/8, поступил в 1976 г. от Бельды Колбо Никитовича с. Джари; высота инструмента — 59 см, диаметр берестяного корпуса — 12 см). Инструмент изготовлен из традиционных материалов: берёста, дерево, рыба́я кожа, конский волос⁸⁸.

водство РЦНК выражает благодарность Бельды Виктору Павловичу, усилиями которого были собраны редкие материалы для центра.

⁸⁷ Ходжер А. Михорангоари. Поклонение природе. Стихи на нанайском и русском языках. — Хабаровск: Хабаровское кн. изд-во. 2000. С. 93–99.

⁸⁸ См. также описание дуучиэкэ Колбо Бельды: Шейкин Ю.И. Практика традиционного музицирования удэ на однострунном смычковом инструменте // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. — М.: Сов. композитор, 1987. С. 142.

А.П. Ходжер



ДУЧИЭКЭН

Поэтическая легенда
(в сокращении)

Давно на земле уже нет никого,
Кто бы смог рассказать её правильно.
Прадед прадеда моего
Слышал от своего прадеда,

Что однажды из-за юго-восточных гор
Чёрная туча выползла хмуρο
И принесла невиданный мор
На берега Амура.

И никому не могли помочь
Ни идо́лы, ни коренья, ни травы,
И даже зверьё убегало прочь
От чёрного ужаса этой отравы.

Шаман, чья душа не была слепа,
А путь исцелителя был многотруден,
В бессильной ярости растоптал янгпан
И бросил в костёр онемевший бубен.
И умирали один за другим

Люди некогда счастливого стойбища.
И вот над поляной лишь едкий дым
Да жирных мух несметные скопища.

Однажды, как раненый зверь на тропу,
Как дух из буні – порождение вымысла,
Женщина выползла из хурбу.
Я не ошиблась – не вышла, а выползла [...]

«Ищи людей», – шелестела листва.
«Ищи...», – отзывалось на плёсах тихих.
Листва, конечно, была права.
Но кто же подскажет мне, где найти их?

Кричать? Но голос давно исчез,
Ушёл со слезами в сухой суглинок [...]

Вот гибкий тальник, а вот береста,
Вот рыба шкура маминой выделки [...]

Скрипка пока что не говорит
Ей струнный голос придумать нужно.

Седели пряди мои в беде,
Стыли они в ледяной воде.
Ветер их сёк, как клинок ножевой,
Теперь они станут струной живой!

Я выплакала все глаза,
Осталась лишь твоя струна,
Чтоб слышали меня леса,
Чтоб горе выразить сполна [...]

Перевод А. Черевченко, 1990

В качестве заставки к поэтической легенде А.П. Ходжер использована фотография чехла удэгейского шаманского бубна с р. Хор (Хабаровский край) с изображением духов-помощников. (Перекрёстки континентов. Каталог выставки. Сост. В. Шоссонне. Вашингтон–Москва, 1996. С. 73).

Перечень ключевых слов и понятий

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Аборигены | 22. Музыкальные инструменты аборигенов |
| 2. Айны | 23. Музыкальный фольклор |
| 3. Анимизм | 24. Нанайцы |
| 4. Ареал | 25. Негидальцы |
| 5. Бубен | 26. Нивхи |
| 6. Варган | 27. Обряд |
| 7. Дальний Восток России | 28. Обрядовая культура |
| 8. Духи | 29. Ороки |
| 9. Жанр | 30. Орочи |
| 10. Жанровая типология | 31. Палеоазиаты |
| 11. Жанры вокальные | 32. Песня |
| 12. Жанры вокально-инструментальные | 33. Ритуал |
| 13. Жанры инструментальные | 34. Тунгусо-маньчжуры |
| 14. Жанры обрядовые | 35. Удэгейцы |
| 15. Звуковое бревно | 36. Ульчи |
| 16. Ительмены | 37. Фольклор |
| 17. Камлание шамана | 38. Чукчи |
| 18. Коряки | 39. Эскимосы |
| 19. Медвежий праздник | 40. Этнос |
| 20. Монохорд | 41. Этнография |
| 21. Музыкальная культура народная | 42. Этномузыкальное знание |
| | 43. Юкагиры |