

УДК 784:398
ББК 85.313(2)
Ш39

Рецензенты

доктор исторических наук, профессор,
заслуженный работник культуры Российской Федерации **В.В. Подмаскин**
кандидат искусствоведения **В.С. Никифорова**
заслуженный работник культуры Российской Федерации,
почетный гражданин Чукотского АО **Е.А. Рультинеут**

Утверждено к печати решением Ученого совета
Арктического государственного института культуры и искусств

Фотографии:

*Л. Большакова, В. Дьяконова, В. Новиков, М. Тевлянаут-Кузьмина, В. Христофоров,
А. Чемезов, В. Шумков*

Рисунки: *В. Мягков*

(из книги Е. Рультинеут «Чукотские и эскимосские танцы», Магадан, 1989)

Нотации:

*Э. Алексеев, В. Брусник, В. Горин, О. Добжанская, Т. Игнатьева, П. Коллар,
В. Лыткин, Х. Нарва, О. Петкевич, В. Рыжков, И. Саастамойнен,
Ю. Шейкин, О. Шейкина, Е. Широкогорова*

Компьютерный набор нотных образцов: *Л. Кардашевская*

Монография выполнена в рамках государственного задания № 35.10127.2017/5.1.
«Художественно-проектная, информационная и субъектная составляющая
современной культуры Российской Арктики»

Шейкин Ю.И. Музыкальная культура чукчей / отв. ред.
Ш39 **О.Э. Добжанская, Т.И. Игнатьева;** М-во науки и высшего образования
РФ; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. — Новосибирск: Наука,
2018. — 208 с.

ISBN 978-5-02-038784-3.

Монография посвящена рассмотрению жанровой системы, типов интонирования в чукотском музыкальном фольклоре. Впервые в музыкальной науке анализируются уникальные типы интонирования, связанные с песенным, танцевально-кинематическим, обрядовым и эпическим искусством чукчей. Рассмотрена система чукотских звуковых орудий и фоноинструментов. Исследование основано на полевых материалах автора, собранных в местах проживания чукчей в Чукотском и Камчатском автономных округах, Республике Саха (Якутия) в 1980–2000 гг. Издание снабжено иллюстративным материалом и нотными образцами.

Книга предназначена для этномузыковедов, этнографов, фольклористов, культурологов, искусствоведов, а также всех интересующихся традиционной культурой и фольклором народов Арктики.

ISBN 978-5-02-038784-3

© Ю.И. Шейкин, 2018
© Арктический государственный институт
культуры и искусств, 2018
© Редакционно-издательское оформление.
Новосибирский филиал ФГУП «Изда-
тельство «Наука», 2018

ВВЕДЕНИЕ

Краткая этнографическая характеристика

Луораветланы (*лыгъоравэльан*) [Богораз, 1934, с. 17; Инэнликэй, 1982, с. 326] — самоназвание одного из самых крупных и монолитных коренных народов в Северо-Восточной Сибири, который в этнографической и другой литературе принято называть *чукчи*. Они расселены очень широко: от низовий Колымы по всей Чукотке и Северной Камчатке.

В этнографии первоначально чукчей разделяли на три группы: оленные, сидячие и пешие. *Оленными* считались чукчи, которые «имели стадо оленей, вели кочевой образ жизни и не отрывались от занятий охотой» [Вдовин, 1965, с. 11]. *Сидячие* чукчи также «имели оленей для передвижения в целях охоты и занимались охотой на морских млекопитающих» [Там же]. Пешие чукчи вели свое хозяйство без оленей, ездили уже только на собаках и занимались «охотой на диких оленей и морским зверобойным промыслом» [Там же].

До начала XX в. различные локальные группы *луораветланов* вели традиционный образ жизни оленеводов и охотников на крупных морских животных, что не могло не отразиться на формировании особых типов фольклорной культуры: *поморского* и *тундрового*. Обширные тундровые земли, на которых были расселены чукчи, способствовали межэтническим и культурным контактам с различными этносами — азиатскими эскимосами (аборигенными культурами Северной Америки), керексами (побережье Берингова моря), различными группами коряков (карагинцами, паланцами, пенжинцами и каменцами на юго-западе), алюторцами (восточное побережье Камчатки), коряками-нымыланами и оленными коряками (северо-восточное побережье Камчатки). На северо-западе Камчатки чукчи контактировали с различными этнолокальными группами коряков (паланцами, итканцами, пенжинцами, каменцами) и эвенями. На северо-востоке Якутии и в Магаданской области западные чукчи-олeneводы контактировали с северными саха, эвенями и юкагирами. В центре Чукотки чукчи-олeneводы имели межэтнические и культурные контакты с чуванцами и потомками русских старожилов.

В наше время чукчи проживают в Чукотском автономном округе, на северо-востоке Камчатского края и в Нижнеколымском районе Якутии. По данным Всероссийской переписи населения 2010 г., чукчей насчитывается около 16 тыс. человек, из них 48 % считают чукотский язык родным, но лишь 29 % им владеют. Общее число говорящих на чукотском языке составляет 5095 чел. [Всероссийская перепись населения, 2010].

Основными занятиями оленных чукчей являются охота на северных оленей, оленеводство, береговых чукчей — охота на морского зверя (моржа, кита, нерпу, тюленя).

По антропологии чукчей относят к монголоидному типу.

Чукотский язык принадлежит к чукотско-камчатской языковой группе палеоазиатских языков, с 1930-х годов существует чукотская письменность (созданная на основе латиницы, с 1937 г. — на кириллице).

История изучения музыкальной культуры чукчей

Материалы по музыкальной культуре чукчей содержатся в этнографических и языковедческих работах. Наиболее содержательными с точки зрения изучения музыки и близких к ней видов звуковой деятельности являются основополагающие работы Г.А. Сарычева, Ф.Ф. Матюшкина, А.И. Аргентова, А.Е. Дьячкова, А.В. Олсуфьева и В.Г. Богораза (Н.А. Тан). Во второй половине XX в. выделяются работы В.Ч. Кузнецовой, И.С. Вдовина, В.В. Леонтьева, Л.В. Беликова, М.Я. Жорницкой, Е.М. Мелетинского, Е.С. Новик, О.Е. Батошина, И.С. Гурвича, В.Я. Проппа, П.Я. Скорика и др.

Одно из первых упоминаний о музыке и танцах чукчей появляется в записях *Г.А. Сарычева*, который описывал «Праздник молодого оленя», проводившийся в 1791 г.: «Старшины взяли по бубну, стали ходить вокруг оленьих голов рядом с идолами. Сначала они произносили тихо слова, потом запели и стали плясать при ударе в бубен. Потом плясать и петь стали не только старшины, но и все мужчины и женщины» [Сарычев, 1952, с. 241] (здесь и далее в цитатах фразы подчеркнуты автором. — *Ю. Ш.*). Динамика танцевально-песенного выражения, нарастающая по мере развития праздника, — один из главных признаков обрядового интонирования чукчей — сохранилась до наших дней.

В путевых заметках *Ф.Ф. Матюшкина* (опубликованных в 1841 г.), одного из участников северной экспедиции Ф.П. Врангеля, проводившейся в 1820–1824 гг., говорится: «Нельзя сказать, чтобы народная пляска чукчей заключала в себе много пластики и грации, но в своем роде она необыкновенна. Представьте себе пятнадцать или более закутанных в неуклюжее, широкие меховые платья женщин, которые, столпясь в кучу, медленно передвигают ноги и сильно машут руками. Главное достоинство состоит в мимике, которой я, по незнанию, не заметил. Вместо музыки несколько чукчей пели отрывистую, довольно нескладную песню. В заключение три отличнейшие танцовщицы вызвались проплясать народное *pas de trois*, от которого все присутствовавшие их соотечественники были в восторге» [Врангель, 1948, с. 185–186]. Вероятно, Ф.Ф. Матюшкин, как и Г.А. Сарычев, наблюдали один из разделов праздничной церемонии, описанной полностью позднее В.Г. Богоразом как «праздник благодарения».

Следующим по времени фиксации элементов интонационной культуры чукчей был текст, представленный миссионером — проповедником

православия *А. Аргентовым* (1842–1857 гг.). В его описании зафиксирована синкретическая практика звукоподражательного интонирования на вдох и выдох во время танца [Аргентов, 1857а, с. 69]. Интересно, что в последние годы появляются научные работы, посвященные православным миссиям и их роли в изучении культуры коренных народов Сибири и Северо-Востока [Тураев, 2012; Матханова, 2016; Ткалич, 2017].

А.Е. Дьячков, являясь коренным жителем с. Марково, в своей книге изложил несколько исторических преданий о чукчах и народах, которые им предшествовали в этих краях. Он выделил у чукчей пять «сословий»: оленное с крупными табунами в тундре; носовое — оленеводы, занимающиеся торговлей на Чукотском носу (имеющие небольшие стада и сотрудничающие с поморами); туманское — оленеводы, кочующие между Анадырем и Олюторской тундрой (ачайваямская группа); байдарашниковое — поморы, которые занимаются только морским промыслом; оседлое — тундровые промысловики, живущие по берегу Ледовитого океана, у которых жилищами являются землянки и яранги из костей кита, распространенная езда на собачьих упряжках [Дьячков, 1992, с. 193–195]. Предложенное разделение на локальные группы будет учитываться при интерпретации особенностей интонационно-акустической культуры. По сообщению Дьяčkова, чукча «уходит на всю ночь пасти оленей, ни выюги, ни морозы не препятствуют чукче пасти оленей, да он и не скучает среди зимней ночи и сильной выюги, напевая песни и ходя вокруг своего табуна» [Там же, с. 196]. Далее он приводит описание камлания двух чукотских шаманов [Там же, с. 237].

А.В. Олсуфьев, наблюдавший быт чукчей в конце XIX в., обратил внимание на разделение чукотского шаманства по статусу: «Шаманящего чукчу можно найти почти во всякой семье. Что же касается настоящего шамана, то он составляет непрременную принадлежность каждого сколько-нибудь значительного стойбища» [Олсуфьев, 1896, с. 117]. Таким образом были выявлены «семейный» и «поселковый» уровни шаманства.

Н.Л. Гондатти в 1890-е гг. собрал обширный материал по антропологии и этнографии народов Анадырского края [Гондатти, 1897, с. 71–178; Богораз, 1901].

Материалы практически по всем проблемам музыкального интонирования, приводимые в работах *В.Г. Богораза*, представляют особый интерес [Памяти Богораза, 1937]. Ориентироваться на них необходимо практически на всех этапах исследования — от начала полевых работ и до написания самостоятельных работ. Уже в ранних трудах В.Г. Богораза наблюдается комплексный подход к изучению культуры чукчей. Следует выделить работы, содержащие ценнейшие наблюдения и материалы по фольклору и интонационно-акустической культуре [Богораз, 1899, 1900]. В дальнейшем Богораз-фольклорист заложил фундамент филологических исследований в этой области [Богораз, 1922, 1937; Bogoras, 1910, 1922]. В повествовательном фольклоре чукчей В.Г. Богораз выделил восемь основных жанров: 1) рассказы космогонического и мифологического содержания; 2) сказки о чудовищах *кэлэ*; 3) шаманские рассказы; 4) бытовые сказки; 5) предания о

войнах чукчей с соседними племенами и пришельцами русскими (другое название этого жанра — «времен раздоров вести»); 6) сказки о животных; 7) заговоры и 8) песни [Богораз, 1936; см. также: Зеленин, 1937; Беликов, 1967]. На самом деле наблюдения Богораза свидетельствуют о более разветвленной системе фольклорных жанров, учитывающей танцевально-игровую, фоно-инструментальную и т.п. практики (например [Богораз, 1949, с. 237–254]).

Полевые наблюдения стали основой литературной деятельности Богораза-писателя. Можно отметить, что Богораз фактически заложил основы чукотской литературы [Богораз, 1919]. Богораз-музеевед собрал богатейшую музейную коллекцию предметов культурного быта чукчей и, как уже отмечалось, привел в порядок некоторые коллекции своих предшественников [Богораз, 1901]. Неоценим вклад исследователя в изучение чукотского шаманства и в целом мировоззрения чукчей [Богораз, 1910, 1939; Bogoras, 1910]. В дальнейшем, на основании всех собранных материалов и научных разработок, исследователь написал ряд основополагающих монографий по материальной культуре и религии чукчей [Богораз, 1934, 1939]. Научное творчество В.Г. Богораза является актуальным и сегодня, полный список его работ помещен на сайте Кунсткамеры (www.kunstkamera.ru:8081/siberia) и в специальных изданиях [Винников, 1935; Владимир Германович Богораз-Тан, 1991], анализу жизненного пути и основных трудов ученого посвящены многочисленные публикации [Кошкин, 1935; Зеленин, 1937; Колесницкая, 1971, 1976]. Авторитет ученого вдохновляет его коллег и последователей на создание научных трудов по антропологии и этнографии [Памяти Богораза, 1937; Тропою Богораза, 2008].

Полевая работа **В.И. Иохельсона** среди народов Северо-Восточной Азии в составе Сибиряковской экспедиции (1894–1896), Американской северо-тихоокеанской Дезуповской экспедиции (1897–1902), Большой Камчатской экспедиции Рябушинского (1908–1910) нашла отражение в крупных публикациях по языку и культуре, а также по археологическим памятникам юкагиров, эвенов, коряков, алеутов, ительменов, однако большое количество полевых материалов и дневниковых записей до сих пор остается неопубликованным и хранится в зарубежных архивах (Америка, Япония), часть материалов находится в отечественных региональных архивах. Изучение полевых материалов Иохельсона в связи с чукотской культурой может дать неоценимые данные как для сравнительных исследований, так и для изучения локальных культур чукчей [Иванова-Унарова, 2012].

Я.П. Кошкин (псевдоним Алькор) в 1930-е гг. записал материалы по чукотскому языку и культуре от информантов-чукчей в Институте народов Севера в Ленинграде, материалы хранятся в РАН. Обобщил данные по письменности народов Севера [Кошкин, 1931].

В.Ч. Кузнецова описала годовой цикл праздничного календаря чукчей, состоящий из двенадцати обрядов и празднеств. Сравнение этого цикла с известными описаниями праздников у тундровых и поморских чукчей позволяет отметить общий для всех чукчей обрядовый комплекс, который

интерпретируется во всех локальных группах, и дополнительные местные обряды [Кузнецова, 1957, с. 263–326].

Наиболее известным исследователем этнографии чукчей был *И.С. Вдовин*, который занимался изучением чукотской культуры более 40 лет. На ранних этапах своей работы он рассматривал проблему истории общественного строя чукчей [Вдовин, 1948, 1950, 1959, 1960, 1965] и коряков [Вдовин, 1973], которая вылилась в крупное историческое исследование [Вдовин, 1974]. На основании этого исследования и археологического описания Чукотки [Диков, 1969] стали возможными историко-музыковедческие подходы к проблеме фольклорной истории чукчей. Позднее Вдовин обратился к проблеме исторического анализа общественного сознания в культуре чукчей. В этих работах он продолжил разработки по шаманству чукчей, начатые В.Г. Богоразом, и более подробно подошел к характеристике фольклорной практики звукового поведения чукчей [Вдовин, 1976, 1977, 1981]. Позднее И.С. Вдовин возглавил работу над комплексной монографией по истории и культуре чукчей [История и культура чукчей, 1987].

Своеобразным продолжением исследований И.С. Вдовина и В.Г. Богораза стали работы *В.В. Леонтьева*, знатока чукотских традиций и языка [Леонтьев, 1973]. В контексте комплексного изучения практики интонирования во время чукотских игр и рассказывания традиционных сюжетов особенно важны специальные статьи этого исследователя [Леонтьев, 1960, с. 129–130; Кто самый сильный..., 1974].

Помимо указанных выше, для раскрытия темы монографии важны обобщающие работы по этнической истории чукчей советских этнографов [Долгих, 1960; Гурвич, 1966, 1970], результаты полевых исследований этого периода [Беляева, 1965; Батьянова, 2013; Головнёв, 2014].

Специальные филологические исследования по фольклору чукчей провел *Л.В. Беликов*, который, в отличие от В.Г. Богораза, ограничил круг исследования традиционными жанрами повествовательного фольклора и, таким образом, выделил пять основных жанров: 1) «космогонические предания, т.е. рассказы мифологического характера о происхождении мира, света и человека»; 2) «обширный цикл сказок о животных» [Беликов, 1969]; 3) «героические сказания о богатырях» [Беликов, 1965]; 4) цикл «архаических сказок, проникнутых фантастикой мифологического характера, — это сказки о злых чудовищах *кэлэ*, стране белых медведей» и 5) шаманские повествования, отражающие «языческие религиозно-обрядовые представления чукчей» [Беликов, 1959; 1960, с. 281; 1967; Лымнылтэ, 1961; История и культура чукчей, 1987, с. 251–260].

В ряде публикаций чукотских фольклорных текстов разного содержания была продолжена работа В.Г. Богораза и Л.В. Беликова [Тынэтэгин, 1940; Лымнылтэ, 1963; Комаровский и др., 1965; Кто самый сильный..., 1974]. Последующее изучение фольклора чукчей связано с именами А.И. Никифорова [1935, 1937], Г.А. Меновщикова [1950, 1974], Е.М. Мелетинского [1979], А.А. Бурыкина [Бурыкин, 2017; Басангова, Бурыкин, 2017], В.В. Подмаскина [2013, 2017], Ю. Нагаяма [2017]. Крупной академической публикацией фольклорных текстов чукчей и эскимосов на русском языке

стала книга «Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки» [1974]. Представляют интерес и современные публикации устных рассказов чукчей и эскимосов, осуществленные этнологами, краеведами [Голбцева, 2013; Крупник, 2013]. Современному научному осмыслению фольклора палеоазиатских народов посвящены специальные конференции, материалы которых регулярно публикуются [Фольклор..., 2005, 2017].

Для изучения музыкальной культуры чукчей важны данные по чукотскому языку, описанному лингвистами П.Я. Скориком, А.П. Володиным, О.А. Мудрак и др. [Скорик, 1961; Мудрак, 1991; Володин, Скорик, 1997], языкам соседних народов — эскимосов, кереков, коряков, алюторцев и других палеоазиатских народов [Меновщиков, 1964, 1987, 1988; Жукова, 1968; Языки..., 1968; Муравьева, 1989; Асиновский, Володин, 1991; Мудрак, 2000], а также понимание влияния палеоазиатских языков на русский язык [Аникин, 2000]. Современное состояние и проблемы сохранения языков народов Севера активно обсуждаются в научной литературе [Функ, 2012; Арефьев, 2014].

Для комплексного понимания специфики духовной культуры чукчей важно указать работы искусствоведов «параллельных» специальностей — это исследования в области пластического творчества (орнамента, фольклорных рисунков, резных скульптур, татуировки и масок), а также фольклорной хореографии.

С.В. Иванов исследует орнамент чукчей в системе орнаментов других народов Северо-Восточной Сибири — эскимосов, коряков и др. [Иванов, 1954; 1963, с. 163–248, 474–479]. Проблемы цветовой символики и геометрии в орнаменте рассматривает **А.И. Руденко** [2014, 2015].

Н.В. Кочешков изучил каждую культуру Северо-Востока СССР по отдельности. В декоративной традиции чукчей исследователь отметил мужской и женский орнамент, рисунки и вырезки животных и людей, татуировку и маски, изделия из кости [Кочешков, 1989, с. 36–51, 141–177]. Археологические исследования Чукотки и Камчатки, проведенные в середине XX в. **Н.Н. Диковым** [Диков, 1969; Лебединцев, 2015а; Хаховская, 2017б], были затем продолжены в интердисциплинарных исследованиях [Крупник, 1989; Федорченко, 2014]. Декоративно-прикладное искусство народов Северо-Востока описано в работах **Н.И. Каплан**, **З.И. Ивановой-Унаровой** и др. [Каплан, 1980; Иванова-Унарова, 2005; Вуквукай, 2011, 2012; Кулуева, 2015; Чернявская, 2016; Романова, 2017]. С позиции гендерных исследований рассмотрен образ женщины в палеолитическом искусстве и традиционной культуре коренных народов Северо-Востока [Доржеева, 2009, с. 13–97].

М.Я. Жорницкая опубликовала две монографии, в которых содержатся обстоятельные описания танцев у чукчей. В первой работе автор описывает танцы нижнеколымских чукчей, у которых она выявила «хоровод *ничгэйнэн*» и «танец журавлей». Первый характеризуется как обрядовый танец, исполняемый мужчинами и женщинами, а последний относится к типу индивидуальных танцев [Жорницкая, 1966, с. 112–119]. На базе последнего создан сценический «танец журавля» [Жорницкая, 1970, с. 37–50]. Более подробно обрядовая и игровая хореография чукчей была описана в

следующей монографии автора [Жорницкая, 1983, с. 51–90]. В отличие от глав по эскимосам, корякам и ительменам, глава по хореографическому искусству чукчей не содержит нотных примеров, но имеет подробный комментарий о музыкальном сопровождении. Исследователь, разделяя чукотскую хореографию на обрядовую и игровую, отметила различия в кинематике между оленными и береговыми чукчами. М.Я. Жорницкая установила, что обрядовая хореография является наиболее консервативной частью фольклорного наследия и практически представлена только в воспоминаниях исполнителей. В числе обрядовых танцев оленных чукчей она отметила «благодарственный танец», «изгнание злых духов», «дрожание колен», «гримасы», «стряхивание», «ритуальный танец», которые исполнялись на праздниках осеннего и зимнего забоев оленя, весеннем празднике рогов и праздниках, посвященных удачной охоте на волка, зайца и нерпу [Жорницкая, 1983, с. 54–66]. Обрядовые танцы береговых чукчей имеют аналогию с танцевальными пантомимами эскимосов — «сидячие танцы», «сбор съедобного растения», «гребля на байдаре», «откидывание головы», «рыбные лепешки» и танцы в масках, которые исполнялись на праздниках «Кита» и «морского божества *Кэрэткун*» [Там же, с. 66–72]. Исследователь отмечает, что игровая хореография «не только сохраняется, но и развивается» [Там же, с. 72]. Игровые танцы являются объединяющим элементом хореографической культуры оленных и береговых чукчей. К общим танцам относится и *пилгэ́йнгэн*, разновидности которого автор записала от чаунских, колымских, амгуэских и нешканских чукчей [Там же, с. 72–73]. Танцы с названиями «Куропатка пестрый хвост», «Лебедь» и «Утки» исполнялись под «гортанные» и «свистящие» звуки, «подражания крику» и «хлопки в ладоши» [Там же, с. 81–83]. Игровые сценки с названиями «Журавль», «Чайка» и «Ворон» исполняются в сопровождении песен, которые сопоставимы с более поздними мелодическими публикациями (см. далее о Х.Я. Нарве, В.А. Лыткине и Е.А. Рулытынеут). В дальнейшем анализ музыкального материала позволит уточнить интонационную специфику музыкального сопровождения чукотской кинематики и определить ее роль в формировании музыкального мышления этого этноса. Исследование хореографического искусства народов Северо-Востока Сибири, в том числе чукчей, было продолжено в начале XXI в. В.Н. Ниловым, С.Л. Чернышевой и др. [Нилов, 2005, 2015а, б; Чернышева, 2009, 2010; Чернышева, Янгакова, 2016; Ядреева, 2016а, б]. Большую ценность имеют работы, опубликованные в середине XX в. [Тимашева, 1959; Петрова-Бытова, 1969; Танцы Чукотки, 1974; Варжапетян, 1976].

Для понимания смысла интонационного поведения чукчей во время праздников и обрядов необходимо опираться на публикации последних лет по календарным праздникам [Вальгиргин, Нувано, 2008], современному состоянию обрядовой практики [Алексеева, Варавина, 2015; Беляева, 2016], праздникам соседних народов — коряков, эскимосов и др. [Теин, 1984; Фролова, 2002, 2014; Горбачёва, 2004; Хаховская, 2017а]. Важны также данные по обрядовой культуре и шаманизму народов северо-востока России и Сибири и их современному прочтению [Батьянова, 1999; Нува-

но, 2008; Сагалаев, 2015; Батьянова, Бронштейн, 2016; Князькина, 2016]. Богатая игровая культура народов Северо-Востока изучалась на протяжении XX–XXI вв. [Базанов, Певгова, 1949; Фролова, 2003], в настоящее время она активно интерпретируется в контексте этнопедагогики.

Исследовательский интерес к культуре чукчей не ослабевает до сегоднешнего дня. Обобщающим академическим трудом по духовной культуре чукчей стал раздел в коллективной монографии «Народы Северо-Востока Сибири» [Чукчи..., 2010], важная информация по различным аспектам этнической культуры чукчей представлена в коллективной академической работе «Север и северяне» [Опарин, 2012; Романова и др., 2012].

Большой массив работ посвящен современному состоянию культуры, языков, традиций коренных малочисленных народов Северо-Востока [Богословская и др., 2008; Хаховская, 2008; Современные проблемы..., 2009; Тураев, 2014, 2017а, б; Хазанкович, 2014; Голованева, 2015; Зорина, Богословская, 2015; Протопопов, 2016], современным этническим процессам в регионе [Крымский, 2013; Гарусова, Петрова, 2015]. В частности, современная культура коренных народов Чукотки освещена в многочисленных работах *О.П. Коломиец* [2012, 2013, 2014а, б, 2016а, б].

В последние годы появляется большое количество публикаций, в которых культура народов Севера получает философское осмысление. В частности, в 2000–2010-е гг. философский подход к истолкованию культуры чукчей предлагает *Т.А. Брачун* [Брачун, Сахибгоряев, 2009; Брачун, 2010, 2011].

Весьма важны для понимания современного состояния чукотской культуры подготовленные Институтом Наследия интердисциплинарные труды по культурной географии отдельных регионов Северо-Восточной Азии, в которых достойное место занимает традиционная культура и знания аборигенов [Тропою Богораза, 2008; Наши льды..., 2013] и «образы территорий» рассматриваются с привлечением данных этнической культуры и фольклора [Замятин и др., 2016].

Большое внимание исследователей привлекает современное состояние народного творчества и культуры чукчей, описание деятельности различных ансамблей и коллективов художественной самодеятельности, проведения современных праздников. В частности, практическому использованию в современной жизни художественных традиций коренных народов Камчатки посвящены материалы сборника «Фольклор и художественное творчество народов Севера Камчатки: традиции, современность и будущее» [2010], материалы фестиваля «Искусство народов Севера» [1994], многочисленные практические руководства для работников культуры по организации художественной самодеятельности коренных народов Северо-Востока, которые были осуществлены местными издательствами в Магадане, Анадыре, Палане. Приведем работы *О.П. Геунтонау* [1992], *Е.А. Сидельникова* [1995], *Г.Н. Тагриной* [1993], *М.К. Такакава* [Такакава, 1979, 1983; Праздники..., 1990], *В.Т. Тымневье* [1992], *М.Н. Чербоховой* [2011а, б] и др. [Стихи и песни..., 1968]. Знакомство с этими изданиями необходимо, так как они содержат описания интонационного поведения, фольклорные тексты, нотные образцы и т.д. Нельзя обойти вниманием чукотскую поэзию,

представленную в творчестве *К. Геутваль, А.А. Кымытваль* и др. [Геутваль, 1985; Гэвытвал, 1985; Кымытваль, 2008].

В последние десятилетия в связи с развитием этнопедагогики появились специальные работы, раскрывающие аспекты этнокультурного образования на основе культуры народов Севера (в частности, народов Чукотки и Камчатки) для разных возрастных категорий детей и молодежи [Вуквукай, Коломиец, 2012; Давыдова, Труфанова, 2013; Фролова, 2013, 2015; Александрова, 2016а, б; Горченко, Попов, 2016; и др.]. Проблемы национальной культуры народов Северо-Востока затрагиваются и в публикациях по этнографическому туризму [Рыкина, 2014; Сабанина, Строганова, 2014], экологии [Соколова, Трошина, 2015].

Сохранение и распространение знаний о традиционном наследии народов Сибири, в том числе чукчей, с помощью цифровых, аудиовизуальных технологий обсуждается в работах последних лет [Жожилов, 2014; Леонова, Сыченко, 2015; Беркутова, 2017; Шейкин, 2009а, 2010].

Собственно музыковедческое исследование музыки чукчей начинается с первой нотной записи чукотской песни, выполненной *Е.Н. Широкогоровой*, которая была опубликована в англоязычной статье «Народная музыка в Китае» (1924), а позднее перепечатана в «Сборнике материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору» [Сборник..., 1936, с. 284]. Мелодия записана от представителя поморских чукчей и сопоставима с интонационными особенностями пения не только чукчей, но и эскимосов. Позднее такой тип мелодики зафиксировал Х.Я. Нарва в интонационной практике уэленских чукчей [Нарва, Португалов, 1966, с. 112–116, № 19–24].

Следующим шагом по фиксации музыки чукчей (и эскимосов) стала состоявшаяся в 1936 г. четырехмесячная концертная поездка преподавателей и студентов Московской консерватории по прибрежным селам Чукотки: Чаплино, Уэлен, Ванкарем и др. В результате на фонограф было записано 27 чукотских и эскимосских мелодий. *С. Рудницкая* и *А.Б. Дьяков* при публикации своих дневников нотировали три записи из этой коллекции [Дьяков, 1937, с. 52–55; Рудницкая, Дьяков, 1937, с. 243–254; Лыткин, 1970, с. 131].

В эти же (1920–1930-е) годы создатели Фонограммархива Академии наук *Е.В. Гиппиус* и *З.В. Эвальд* (в 1928 и 1933 гг.), а позднее *Е.Д. Магид* (в 1937 г.) предпринимают уникальную операцию по записи песенных материалов от студентов Института народов Севера (в Ленинграде) [Гиппиус, 1936; Магид, 1936]. Записи фольклорных песен на восковые валики, сделанные названными исследователями, имели особую историческую ценность. В наши дни ведется работа по их реставрации. Среди них чукотская коллекция невелика. В сопроводительной документации песенные образцы назывались: «колхозная песня», «охотничья песня», «шаманская песня (лечение больного)», «издалека ищем пищу» или «чукотский напев без слов». Среди записей имеется несколько напевов, связанных с танцевальной практикой, — «танец драка» (т.е. танец, изображающий борьбу чукотских мальчиков), «танец ворон», «танец резчиков по кости» или просто «песня плясовая» (содержатся в книге описи записей в Фольклорном

фонограммархиве ИРЛИ). Музыкаведческое суждение об этих записях опубликовано в статье З.В. Эвальд, но без нотировок [Эвальд и др., 1932, с. 577–596].

Второй раз запись фольклорных песен от студентов-северян в Ленинграде предпринял **П. Коллар** (при участии М.Б. Добровольского, В.В. Коргузалова и «звукотехника» Д.В. Самодурова), но уже в 1950-е гг. В отличие от своих предшественников, бельгийский исследователь опубликовал подробный отчет о записи и нотировке мелодий сибирских народов [Collaer, 1956, p. 127–147]. Среди мелодий, нотированных П. Колларом, имеется три чукотских «напева» (air). Записи были сделаны от Валентины Михайловны Укутлиу, которой в 1955 г. было 23 года. Молодая чукчанка из с. Канчалан Анадырского района исполнила три мелодии на тембровые тексты: «личную песню» (air Oukoutliu), «песню Кэргывье» (air Kergouv'e) и «песню Тегыргына» (air Toeguurguune). Именные песни, по определению исследователя, «носят имена предполагаемых авторов» и поют их «родные и друзья» в тех случаях, когда «вспоминают об отсутствии друзей» [Collaer, 1956, p. 136]. Среди ладовых структур напевов П. Коллар выделил «нисходящий тетрахорд» — «типа диатонического лада» (es-d-c-b), напев «в амбитусе сексты» (f-e-d-c-ait) — «с характерным элементом в каденции f-e-c» и «тритонику» (es-c-b) [Collaer, 1956, p. 136, 144].

Наиболее крупные коллекции нотировок собрали и опубликовали почти одновременно **Х.Я. Нарва** — 30 песен [Нарва, Португалов, 1960; 1966, с. 100–123] и **В.А. Лыткин** — 25 песен [Лыткин, 1970]. Объединяют эти нотировки не только время записи (1960-е гг.), но и среда исполнителей, от которых проводилась эта запись (это были «преобразователи» музыкального наследия — участники художественной самодеятельности, мелодисты-песенники, организаторы танцевально-песенных коллективов).

Х.Я. Нарва [Нарва, Португалов, 1960; 1966, с. 100–123] сделал нотировки песен, записанных от студентов Анадырского педагогического училища и Анадырского медицинского училища (№ 1–18). Кроме того, будучи профессиональным аккомпаниатором, **Х.Я. Нарва** разучил фольклорные мелодии непосредственно с голосов участников художественной самодеятельности из сел Уэлен (№ 19–24), Уэлькаль и Канчалан (№ 25–30). В жанровом отношении записанные мелодии предназначены для песенного и песенно-танцевального исполнения и, вероятно, произошли из разных сфер фольклорной традиции. Это традиционные сферы пения у чукчей: «личные песни», «ритуальные песни» и песни-речитативы из «сказок». В дальнейшем изложении, сравнивая записанные Нарва напевы с фольклорными, мы будем устанавливать связи между инновационными и традиционными мелодиями. Такое сравнение позволит изучить принципы преобразования фольклорных мелодий в инновационных условиях.

В.А. Лыткин опубликовал несколько статей и книг по музыкальному фольклору чукчей и эскимосов. Центральное место среди его работ занимает книга «Новая жизнь — новые песни», которая содержит пять глав и основывается на 62 нотировках мелодий чукотского и эскимосского фольклора. В конце работы автор делает попытку описать ладовую организацию

чукотских мелодий и технологию интонирования *пильгэйэн* [Лыткин, 1970, с. 95–127]. Его задачей было представить и проанализировать материалы по современной национальной музыке Чукотки. Среди исполнителей песен преобладают организаторы самодеятельных национальных песенно-танцевальных коллективов и мелодисты-композиторы (Е. Тынескина, В. Корчагина–Этвунэ, В. Тынаткина, В. Арэчайвун, Г. Тагрина). Характерно, что все названные фольклорные исполнители не только сохраняют, но прежде всего активно преобразуют фольклорные традиции. Они создают на базе фольклора «новые песни», более подходящие для трансляции со сцены и в средствах массовой информации. К сожалению, несмотря на обилие нотных образцов, различия локальных стилей внутри фольклорной культуры чукчей автором не отмечены. В этом плане другой крайностью представляется аналитическая позиция В.А. Лыткина, рассматривающего две разные культуры как единую «чукотско-эскимосскую музыку» [Лыткин, 1970, 1982].

Позднее В.А. Лыткин осуществил попытку обобщения опыта работы самодеятельных коллективов на Чукотке в отдельной книге «Звените, не смолкая, песни Крайнего Севера» [Лыткин, 1976]. В этой работе автор ставит задачу «сохранения и дальнейшего развития национальных традиций» [Там же, с. 34–43]. Он исследует «организационные принципы», лежащие в основе «самобытных ансамблей» [Там же, с. 44–55] и рассматривает вопросы развития русских фольклорных песен в с. Марково [Там же, с. 56–63]. Наконец, В.А. Лыткин выявляет проблемы совершенствования сценической техники [Там же, с. 64–71] и пополнения репертуара ансамблей [Там же, с. 72–75]. Основная же цель книги — найти принципы внедрения «профессиональной музыки народностей Крайнего Северо-Востока» [Там же, с. 76–88]. Под профессиональной музыкой автор понимает технологию нотного развития норм музыкального мышления. При этом реликты устного профессионализма чукчей не рассматриваются.

Вопросами развития современной чукотской песни занимался *А.С. Тарасенко*, который считает жанр личной песни «субъективным» обозначением «общезначимых» мелодий. Термин «индивидуальная песня», по мнению этого автора, является условным обозначением «биографических» и «семейных» песнопений [Тарасенко, 1972]. Данная позиция возникла чисто в теоретическом плане и не подтверждена конкретными исследованиями автора.

И.А. Бродский (Богданов) осуществил предварительное разделение народов Северо-Восточной Сибири на основе специфических различий в интонационно-акустической практике этих народов [Бродский, 1976, с. 249–256]. Всего на Севере Российской Федерации автор выделяет три этнокультурные зоны — поморскую, оленную и таежную, которые включают 15 основных этномузыкальных общностей [Там же, с. 249]. В частности, по отношению к чукчам отмечены поморская и оленная музыкально-этнографические зоны. Поморская зона характеризуется двумя этномузыкальными общностями, относящимися к чукчам: анкальино-эскимосской и нымылано-анкальинской. Другая, оленная (лесотундровая) зона

определяется как чавчувано-чавчувенская и в ней выделяются чуванско-вадульская, оленно-эвенская и нымылано-анкальинская музыкальные общности. Таким образом, отличительные зоны определяются в первом случае контактами чукчей и эскимосов (анкальино-эскимосская), чукчей и коряков (чавчувано-чавчувенская и нымылано-анкальинская), чукчей и юкагиров (чуванско-вадульская) и чукчей и эвенов (оленно-эвенская). К сожалению, автор решил, что в данной статье характеристики этномызыкальных общностей (даже краткие) должны быть «опущены и... стать темой специальных исследований» [Бродский, 1976, с. 249]. По этой причине предложенная систематика не может стать предметом аналитического подхода, и в целом ее можно воспринимать как рабочую гипотезу, возникшую на основе полевых экспедиционных наблюдений.

Спустя 14 лет в следующей обобщающей публикации И.А. Богданов из своей классификации сохранил только три этномызыкальные группы: поморскую (морских зверобоев), лесотундровую (оленоводо-охотничью) и таежную (рыбацко-охотничью). Изложение определений или материалов к определениям этих групп, а также поясняющие комментарии по названным этномызыкальным группам отсутствуют [Богданов, 1990, с. 272–273]. В этой связи целесообразно привести полный текст определения первых двух групп, предложенный в первой публикации, так как они могут быть отнесены к музыке чукчей. «Музыка народов *поморской* (рыбацко-мор-зверобойной) группы как бы переполнена мощным морским гулом. Так, эскимосы и анкальины поют обычно хором tutti в унисон f-ff открытыми напряженными голосами в высокой тесситуре, сопровождая свое пение громкими строго одновременными ударами sf secco ансамбля пронзительно-резких бубнов — главных музыкальных инструментов поморов. Перепонка поморского бубна — из кожицы желудка моржа, колотушка — из уса кита. Тембр его столь жесток даже для уха поморов, что для игры его смягчают, увлажняя перепонку. Идиофонов, хордофонов и аэрофонов у поморов по 4–5 видов; вторая (после бубна) роль — у идиофонов. Поморская музыка органично переплетена с хореографией. Основное место в музыкальной и хореографической культуре поморов занимает пантомимический песне-танец... Главные традиционные жанры поморской музыки — танцевальные песни и собственно песни... трудовые подражательно-охранительные, трудовые и обрядовые праздничные, семейно-бытовые (нянчиные, дарственные, семейные), личные (собственного сочинения), подражательно-игровые, памятные и шуточно-юмористические, так называемые “мухоморные”, “хмельные” и “сновиденевые” песни, музыка камланий при магических действиях. Определенное место занимают песни-сказания, песни-сказки, напевы в сказках, а также современные песни, песне-танцы и наигрыши» [Бродский, 1976, с. 251–252].

Вторая группа северо-восточных этносов характеризуется также на основе эмоциональной оценки. «В музыке народов *оленной лесотундровой* (оленоводо-охотничьей) группы внутренняя напряженность образа будто намеренно скрыта под ритуальной маской сдержанности. Поют они... обычно solo piano — sotto voce мягким тускло-шероховатым голосом в

расслабленной, низкой тесситуре: будто внутри себя (как бы с закрытым ртом), для себя и внутрь себя. И действительно, нередко оленный лесотундровик — единственный человек, слышащий свое пение среди снежного, чистого безмолвия лесотундры... Главный музыкальный инструмент оленных лесотундровиков — глухо-гулкий бубен. Его перепонка из кожи оленя, на деревянной обечайке обычно металлические бубенцы, на деревянной колотушке чехол из меха оленя. Тембр его столь низок и мрачен, что для игры строй бубна повышают, подогревая перепонку над огнем. Идиофонов, хордофонов и аэрофонов у них, как и у поморов, по 4–5 видов... Основное место в музыке лесотундровиков занимает сольная песня без слов... Жанровый состав их музыки сходен с поморским (отличия сюжетно-тематические)...» [Бродский, 1976, с. 253–255].

В середине 1970-х и начале 1980-х гг. *И.А. Богданов (Бродский)* составил две пластинки по чукотской и эскимосской музыке, на которых звучали голоса Е. Рульгынеут и других участников ансамблей «Эргырон» и «Ваежские девушки», но особую ценность представляли опубликованные звучащие образцы традиционного фольклора [Бродский, Мелодия, 1974; Богданов, Мелодия, 1981].

На основании этих фонограмм финский музыкант-фольклорист *И. Саастамойнен* опубликовал шесть нотировок чукотского фольклора [Saastamoinen, 1985, № 57–63].

В 1982 г. студентка музыкального отделения Дальневосточного педагогического института искусств *О.Л. Петкевич* (научный руководитель Ю.И. Шейкин) совершила фольклорную экспедицию к беринговским чукчам. По результатам этой поездки она написала дипломную работу «Музыкальный фольклор чукчей и кереков (Беринговского района)» [Петкевич, 1983]. Поездка О.Л. Петкевич проходила в рамках комплексной поездки работников культуры Магаданского дома народного творчества. В числе участников этой поездки была писатель Антонина Кымытваль-Задорина. Небольшая часть экспедиционных записей была нотирована (23 образца), основная часть осталась необработанной. Отличительная черта этих нотировок состоит в том, что они носят предварительный характер, но уникальность самого материала позволяет выделить их в качестве важной для изучения мелодических особенностей коллекции нотаций.

Культура музыкального горлохрипения на вдох и выдох нашла свое объяснение в публикации материалов, собранных солисткой Государственного чукотско-эскимосского ансамбля песни и танца «Эргырон» *Екатериной Александровной Рульгынеут*, которая объяснила артикуляционные приемы интонирования. В разделе книги, посвященном музыкальным инструментам, опубликованы сведения о чукотском фоноинструментарии и осуществлен опыт его систематизации. Автор собрала материал, который активно использовался в сценической практике фольклорных ансамблей на Чукотке (эти материалы были дополнены полевыми данными, собранными автором) [Рульгынеут, 1989, с. 119–125].

В конце 1980-х гг. Екатерина Рульгынеут издала авторский сборник песен и танцев луораветланов и юпигитов. Для создания нотного прило-

жения она напела 14 любимых ею песен и передала для нотирования различным музыкантам: *В. Горину, В. Брусвику и О. Шейкиной*. После того как музыканты нотировали записи, они были отредактированы автором. К сожалению, по техническим причинам песенная часть сборника Е. Рультынеут не была издана, тем не менее коллекция 24 нотировок представляет огромный научный интерес. Она репрезентирует наиболее известный в среде современных чукчей мелодический репертуар, ставший своеобразной музыкальной классикой национальной песенности. Две песни Е. Рультынеут «Весна пришла» и «Первая личная песня» были в свое время включены в пластинку И.А. Бродского и нотированы И. Саастамойненом. Таким образом, в музыкальной этнографии возникла возможность сопоставить уже не две нотировки одной и той же песни (как это было в примере с Х. Нарва и В. Лыткиным), а целых четыре.

Фольклорная исполнительница *О.П. Геунтонау* записала слова традиционных эпических рассказов с песенными разделами, сборник песен на чукотском языке был опубликован [Геунтонау, 1992]. Необходимо отметить публикации национальных мелодий для коллективов художественной самодеятельности [Танец: Собачья упряжка, 1957; Тымневье, 1992; Тагри-на, 1993; Айвэрэттэ, 2008; и др.].

Обратимся к публикациям по музыкальной культуре чукчей автора данной монографии. Основанная на полевых материалах статья по музыкальным инструментам Камчатки была опубликована в соавторстве [Романов, Шейкин, 1984].

Краткие систематизированные материалы по музыкальному фольклору чукчей представлены в книге «Музыкальная культура народов Северной Азии», в которой имеется специальный раздел по чукчам [Шейкин, 1996, с. 67–72]. Автор кратко описывает имеющиеся у чукчей пять сфер интонирования, «каждая из которых имеет свое название: *типъэ'йнгэн* («голос звучащий»), *пилчэ'йнгэн* («горло звучащее»), *вэтгавэ'йнгэн* («речь звучащая», т.е. речитатив), *гынникъэ'йнгэн* («голоса животных звучащие» — звукоподражания), *э'йнгэйнгэн* («инструмент звучащий»)» [Там же, с. 67], характеризует фоноинструменты чукчей [Там же, с. 69–70], инновационные процессы в развитии чукотской музыки [Там же, с. 71–72]. Краткий информационно-аналитический формат данной книги не позволил поместить в нее иллюстрации и нотные примеры, этот недостаток был восполнен в следующей крупной публикации автора.

В исследовании «История музыкальной культуры народов Сибири» музыкальная культура чукчей рассмотрена под углом регионально-исторической типологии, как часть *северо-восточного (палеоазиатского) региона*, который включает Чукотку, Камчатку и Колыму, и в связи с тремя индигенными группами этносов — эскимосско-алеутской, чукотско-камчатской, юкагирской [Шейкин, 2002, с. 17]. В главе I «Звуковые и музыкальные инструменты», с одной стороны, определяется уникальность фоноинструментов каждого народа (название, способ изготовления, функция, мифология инструмента и т.д.), с другой — типологическое родство со звуковыми орудиями народов Северной Азии. В частности, характер-

ные для береговых и оленных чукчей бубны соответствуют выявленным исследователем типам — беринговскому и камчатскому [Шейкин, 2002, с. 72–75]. В главе II «Сигналы, звукоподражания и производные от них напевы» приведены звукоподражательные мелодии, собаководческие и оленеводческие сигналы чукчей, «мелодии птиц» и соответствующие нотные примеры [Там же, с. 529, 535–536, 578–579]. В главе III «Напевы, песни и гимны» в контексте музыкально-фольклорных традиций Северной Азии рассмотрены личные и «наследственные» напевы, связанная с песенным интонированием терминология, приведены нотные примеры [Там же, с. 256–259, 623–625].

В последующих работах автора отдельные аспекты музыкального фольклора чукчей рассмотрены в связи с методологией изучения музыкальной культуры народов Арктики [Шейкин, 2009, 2012], оленеводческим типом хозяйства [Шейкин, 2005], концепцией звучащего ландшафта Арктики [Шейкин и др., 2016], общими процессами эволюции мировой музыкальной культуры [Шейкин, 2017].

Методология звучащего ландшафта Арктики на примере интонационной культуры палеоазиатских народов разрабатывается в статье *О.Э. Добжанской* [2017], ею же опубликованы нотации наигрышей на чукотском варгане *ваньярар* с аналитическим разбором [Добжанская, 1991].

Музыкальная культура колымских чукчей-олeneводо- в 2010-е гг. стала объектом изучения *Ж.А. Дьячковой*, многочисленные публикации которой посвящены общей характеристике музыкального фольклора чукчей и его отдельных жанров [Дьячкова, 2016а, б, в, 2017а], этнопедагогическим аспектам музыкально-образовательной деятельности [Дьячкова, 2016в, д, 2017б], проблемам сохранения культуры чукчей методами музыкального творчества [Дьячкова, 2016г].

На основе полевых материалов последних лет, собранных в Чукотском автономном округе, написана статья *В.Е. Дьяконовой* [2017].

Особо следует остановиться на работах *З.В. Венстен-Тагриной*, рассматривающей музыкальную культуру чукчей в культурологическом аспекте. В диссертации «Феномен личной песни в традиционной культуре чукчей» [Венстен-Тагрина, 2008] автор описывает историю изучения чукотского музыкального фольклора в XIX–XX вв., характеризует основные сферы песенного творчества чукчей, выявляет виды личных песен в связи с мировоззренческими установками и ритуальными практиками традиционного чукотского общества. В данной работе, имеющей культурологический характер, собственно музыкальные материалы представлены минимально (несколько нотных образцов, фотографий музыкальных инструментов и сцен музыкальной практики), однако большое количество отобранных и систематизированных литературных данных и сообщений информантов придает диссертации ценность. Основой диссертации стали полевые материалы, собранные автором в 1990–2000-е гг. среди оленеводов, морских зверобоев, жителей поселков (список информантов насчитывает 38 чел.).

Многочисленные статьи *З.В. Венстен-Тагриной* касаются темы целительной силы музыки шаманского обряда и речитативно-песенных заклинаний.

наний [Венстен-Тагрина, 2003, 2006, 2007а, б]. В последних публикациях автора рассматривается шаманская песенная церемония на празднике Мүңгыргын [Венстен-Тагрина, 2014, 2017]. К их достоинствам необходимо отнести богатый этнографический контекст, тщательную филологическую работу автора по толкованию этнической терминологии, публикации отдельных текстов на чукотском языке. К сожалению, публикации автора не снабжены нотными или звуковыми образцами, что снижает возможность интерпретации приведенных данных в этномузыковедческом аспекте.

Необходимо упомянуть диссертацию *Н.А. Соломоновой* «Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв.», в которой автор бегло описывает отдельные жанры и традиции музыкального фольклора чукчей (обрядовые речитации, праздничное пение) в контексте данных по музыкальной культуре региона [Соломонова, 2000, с. 76 и др.].

Культурологический подход к музыкальному наследию чукчей и азиатских эскимосов предложен в статье *И.Н. Калюжной* [2013].

Определенное значение для изучения музыкальных инструментов региона могут иметь опубликованные в последние годы работы [Коновалова, 2014; Лещенко, Прокопец, 2015; Понкратова, Коновалова, 2015].

Характеризуя дискографию по музыкальной культуре чукчей, в первую очередь необходимо назвать грампластинки, составленные в советский период И.А. Богдановым [Богданов, Мелодия, 1981, 1990; Бродский, Мелодия, 1974].

Французский собиратель музыкального фольклора А. Лecomт опубликовал звучание чукотских личных песен, вокальных импровизаций, звукоподражаний, записанных в поселках Колымское, Черский от пастухов-оленьеводов Колымы А.А. Каульгиной, Н.А. Дечкова, И.Я. Горулина, И.И. Чимкыль, С.Е. Кемлиль, Е.А. Нутендли, и описания фольклорных текстов [Lecomte, Siberie 4].

Японский музыковед К. Танимото опубликовал звучание чукотских личных песен, обрядовых напевов, звукоподражаний, голосовых игр на компакт-диске [Tanimoto, 1992].

Особо хочется отметить учебное пособие «Мургин азбука», в комплект которого входит компакт-диск с 26 образцами песен, сказок, горлохрипений в исполнении носителей фольклора чукчей Нижней Колымы [Дьячкова, 2011].

Для понимания своеобразия музыкальной культуры чукчей по сравнению с соседними народами Арктики важно сопоставить их музыкальный фольклор с публикациями корякского песенно-танцевального фольклора [Lecomte, Siberie 4; Tanimoto, 1995], эскимосских голосовых игр [Canada, 1991; Inuit vocal games, 1990], мелодиями ительменов [Бродский, Мелодия, 1973]. Для выявления типологических связей весьма полезно сопоставление с музыкальным фольклором оленеводческих народов Арктики (эвенов, юкагиров, нганасан и др.) [Богданов, Мелодия, 1982; Шейкин, 2005].

Таким образом, изучение музыкальной культуры чукчей нельзя считать законченным в первую очередь потому, что отсутствуют крупные

обобщающие публикации по музыке этого удивительного народа. До сих пор недостаточно изучены и освещены в литературе локальные разновидности чукотского музыкального фольклора, мало опубликовано и проанализировано традиционных мелодий, нет исчерпывающего представления о жанровых традициях чукотской музыки.

Особенность данной монографии составляет то, что она полностью основана на полевых материалах автора, собранных с 1966 по 1998 г. в ходе музыкально-этнографических экспедиций в Камчатский и Чукотский АО, студийных записей исполнителей чукотского фольклора в городах Новосибирск, Якутск. Список полевых материалов автора (ПМА) дан в приложении.

В данной книге представлена концепция интонационно-акустической культуры чукчей, которая была сформирована автором в ходе непосредственной работы с носителями чукотского фольклора, фиксации образцов традиционного интонационного поведения чукчей и их последующего осмысления. Опубликованные в научной литературе данные привлекаются по ходу исследования.

Появление книги было бы невозможно без помощи единомышленников, коллег, учеников. Автор выражает благодарность С.С. Игнатьевой и Ю.В. Китову за прекрасную идею научного проекта «Художественно-проектная, информационная и субъектная составляющая современной культуры Российской Арктики», составной частью которого явилась эта книга и без которого издание, возможно, задержалось бы на годы. Особая благодарность Магаданскому областному краеведческому музею и заведующей отделом хранения музейных фондов Н.С. Кораблевой за предоставленный для написания книги материал из музейных фондов, а также Дому народного творчества городского округа Анадырь и лично Е.М. Тевлянкау и М.А. Иукум за сотрудничество.

Ю.И. Шейкин

О.Э. Добжанская

ГЛАВА 1

ИНТОНАЦИОННО-АКУСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЧУКЧЕЙ

Основой музыкального мышления чукчей является представление о звуке *эйнгэн* ~ *э'йн'эн* [ПМА, № 33, 52; Чукотско-русский словарь, 1957, с. 159]. Оно произошло от понимания криков животного или его храпа во время течки и выделено в словаре В.Г. Богораза локальными терминами *айнга́н* ~ *айнга́н* [Богораз, 1991, с. 25]. Но реальный крик животного всегда представлен голосом («возгласом»), для определения которого существует специальный термин *куликул*. Термин *куликул* известен в более широкой трактовке — в значении 'напев' или 'песня' — керекам, алуторцам и всем корякам. В основе этого палеоазиатского слова лежит представление о живом звуке *кули* ~ *колэ*. От этой основы произошли глагольные формы: *кулик* 'окликнуть' или *клаул-колэркен* 'говорить низким голосом или басом' [ПМА, № 52, 61; Богораз, 1937, с. 88; Инэнликэй, 1982, с. 64]. В целом, согласно очень ценному наблюдению В.Г. Богораза, «чукчи считают, что вся природа — живая и каждый материальный предмет может действовать, двигаться по своей воле. Про каждый предмет чукчи говорят, что он *гэтынвылын* (имеющий хозяина), но еще чаще говорят — *гэкулилин* (имеющий голос). Это означает, что предметы живут жизнью и жизнь эта неотделима от них самих. Предметы, имеющие голос, действуют посредством своих материальных качеств и возможностей. Так, например, камень, одаренный голосом, просто срывается с места, скатывается с грохотом и попадает в человека, которому он хотел повредить. Он может также убедить человека подобрать его и сделать своим амулетом» [Богораз, 1939, с. 4].

Музыкальное мышление чукчей сформировалось таким образом, что имеет пять основных форм выражения, названных локальными терминами *типгэйнгэн*, *вэтгавэйнгэн*, *пилгэйнгэн*, *гынниквэйнгэн* и *эйнгэнэнг*. Основным смысловым элементом, объединяющим названные термины, является слово *эйнгэн* 'крик, звук', которое добавляется к каждому из пяти терминов, определяющих интонационное поведение. Набор этих терминов отражает разнообразие типов интонирования, сложившихся у чукчей разных локальных групп.

Типгэйнгэн буквально означает 'голос звучащий' и представляет собой пение в нормативном для чукчей голосовом режиме. Термин раскрывает интонационное значение голосовых связок (или «чукотского вокала») в формировании культуры этноса. Интонационно-акустическое пространство, обозначенное традицией собственно чукотского пения, по-своему сегментируется культурой. Прежде всего, обнаруживается регистровое разли-

чие «голосов», называемых *клаул-колэркен* и *нгэв-колэркен* [Богораз, 1937, с. 88]. Эти термины описывают качественные оттенки голоса и не противопоставлены в культуре. Первый термин, согласно полевым данным, обозначает *процесс пения низким голосом* и часто подразумевает естественные голоса мужчин. Но низкий голос или бас может достигаться с помощью особой артикуляции, поэтому он встречается в фольклорном пении и женщин, и мужчин. Во всех случаях низкий голос или пение в низкой позиции голоса называется *клаул-колэркен*. Вторым термин обозначает *процесс пения высоким голосом*, который отождествляется с естественным регистром женщин. Термин *нгэв-колэркен* относится как к пению женщин с высоким, «тонким» голосом, так и к особой артикуляции «приготовленного голоса» (это пение фальцетом у мужчин) [ПМА, № 33, 37, 52].

В качестве музыкальных примеров на каждый оттенок голоса приведем примеры звукозаписей: *клаул-колэркен* (низкий голос) представлен в личной песне Рырольтат [ПМА, № 52, запись 2919], *нгэв-колэркен* (высокий голос) звучит в *грэн ярар* — песне дяди Аймалкыл Ринтувье [ПМА, № 52, запись 2869].

Разделение на низкие и высокие голоса в чукотском пении учитывает разделение на локальные стили. В.Г. Богораз обратил внимание на регистр и тембр пения поморских чукчей, для которых «характерны глубокие хриплые басы, за что оленные чукчи постоянно высмеивают их» [Богораз, 1934, с. 23]. Следовательно, у поморов преобладает стремление к голосу *клаул-колэркен*, а у оленных — к *нгэв-колэркен*. Это наблюдение противоположно суждению И.А. Бродского, который услышал в интонировании поморов пение «открытыми напряженными голосами в высокой тесситуре», сопровождаемое звуками «громких» и «пронзительно-резких бубнов», а у тундровых оленеводов — «мягким тускловатым-шероховатым голосом в расслабленной, низкой тесситуре» и в сопровождении звуков «низкого и мрачного» бубна [Бродский, 1976, с. 251–255]. Различие в оценках пения поморских и тундровых чукчей, данных В.Г. Богоразом и И.А. Бродским, объясняется тем, что последний в своей характеристике поморского стиля взял за основу песенную практику эскимосов, для которых действительно характерны выделенные им признаки. Эти же признаки встречаются в некоторых песнях провиденских (уэленских, энмеленских) чукчей. Между тем В.Г. Богораз сравнивал прежде всего два локальных стиля внутри чукотской традиции и, возможно, учитывал преимущественно обрядовое пение чукчей. Поморы в характеристике В.Г. Богоразы воспринимаются как носители более низких голосов, потому что они сознательно стремились противопоставить свое пение соседним эскимосам. В таком стремлении их «голоса» воспринимались тундровыми чукчами как более низкие и «басовитые». Для понимания сути отмеченных противоречий необходимо сопоставить песенную практику нескольких поморских (беринговский, анадырский, провиденский и арктический) и тундровых (усть-бельский, чаунский, колымский, ачай-ваямский) стилей. В этом отношении важно отметить термин *кырым-куликуль*, распространенный у тундровых оленеводов. Последний произведен от слова *кырым-кор* 'олень старше трех лет'. Следова-

тельно, термин *кырым-куликуль* характеризует низкий хриплый голос, похожий на брачный храп молодого оленя.

Наиболее важным дифференцирующим признаком чукотских мелодий являются их тембровые особенности. В традиционном пении чукчей сложился свой, отличительный артикуляционно-тембровый механизм интонирования. Об этом свидетельствует устойчивый набор синсемантических фонем и фонетических комплексов, на которые распеваются мелодии чукчей:

эй-э, э-э, э-нэ, э-кэй, о-ка, о-о, тэ, о-ой;

о-о-йа-ой о-йа о-о-йа о-о-о-йа [Лыткин, 1970, с. 66–67, № 25];

о-нга о-нга о-нга-йа [Нарва, Португалов, 1966, с. 108–109, № 12].

В приведенной как пример нотировке В.А. Лыткина представлен танец «Журавли», в нотировке Х.Я. Нарва — песня «Журавли» (нотные образцы 3.58, 3.59). Обращает на себя внимание разное восприятие слогов чукотского языка музыкантом-нотировщиком при транскрипции (*о-йа* у Лыткина, *о-нга* у Нарвы). Этот момент — изменение исходного звукового высказывания при его нотной (письменной) транскрипции — необходимо учитывать в дальнейшем. Здесь отражается не только личный слуховой и аналитический опыт нотировщика, но и степень разработанности системы записи нотных/лингвистических знаков.

Устойчивыми тембровыми нормами интонирования являются распеваемые фонемы. Среди них своей активностью прежде всего выделяются огубленные гласные *о, э, а, и*. Эти звуки в сочетании с согласными: *й, к, н, х, һ, т* создают специфический чукотский сонорный тип мелодики, который резко контрастирует с пением соседей чукчей — эскимосов и эвенов (по принципу «мы — они») и существенно отличается от пения родственных этносов — коряков и юкагиров-чуванцев. Но особенно важно сопоставить интонационный звукоидеал чукчей с песенными текстами чуванцев, кереков и алюторцев, чавчуванцев и карагинцев. Анализируя фонетический состав распеваемых синсемантических текстов, можно предварительно отметить излюбленные тембры-фонемы чукчей, которые близки к аналогичным у кереков, коряков, вадулов-юкагиров.

Распеваемые звуки, разные по артикуляции, могут быть распределены по степени их активности в песенной практике и поставлены в ряд: от наиболее активных до редких. Среди гласных звуков наиболее частыми для распевов оказались слоги на звук *о* и содержащие этот звук слоги. Далее по степени песенной активности следует расположить огубленные звуки *э, а, и*. Наиболее активный ряд согласных распеваемых звуков составляют *й, к, нг*, реже в тембровом пении без смысловых слов участвуют согласные *х, т*. Можно сказать, что чукотское пение формируют именно эти звуки и тембр, в котором нормативным является артикуляционное скольжение высоких и низких, опевающих и опеваемых тонов. Названные артикуляционные приемы создают фольклорную сонорику пения, которая даже без звуковысотных и ритмических параметров выделяется среди эскимосских, эвенских, якутских. Сложнее дело обстоит с тембровым разделением мелодий чукчей — кереков — коряков.

В качестве примеров тембрового пения приведем нотные образцы колыбельных напевов на тембровые слоги. В колыбельной высотные зоны терцового олиготонного напева темброво противопоставлены: *о* — нижний тон напева, *э* — верхний тон (нотный образец 3.2).

Колыбельный напев в исполнении Е.И. Кытгаут (нотный образец 3.3) имеет трехзвучную хазматонную организацию с широкими скачкообразными интонационными ходами, размеренность которых соответствует равномерному покачиванию. Темброво противопоставляются мелодические попевки (*аа* — *хээ*) — метроритмические сегменты, условно соответствующие тактам мелодии.

Отдельную тему исследования представляет тембровое и вообще мелодическое разделение песен чукчей разных локальных групп: оленеводов (ачайваямские, колымские, усть-бельские и др.) и поморов (чаунские, провиденские, анадырские, беринговские). Группа последних чаще всего выделяется с точки зрения самостоятельной традиции пения — луораветланской (*лыгъоравэльской*).

Выбор песенного типа интонирования характеризует следующие жанровые традиции: колыбельные (которые делятся на два типа — ласкательные напевы и колыбельные укачивания, подробно описанные в разделе «Песни, напевы и голоса животных»), песни животных и птиц, другие успокаивающие напевы. Существует устойчивая группа песенных интоном, которые обладают индивидуальным интонационным смыслом, — это небольшие песенные «подкрашивания» звучащих напевов. Особняком стоит стилистика пения шаманским голосом, которую определяют термином *янра-колэркен* 'чревовещать' [Богораз, 1937, с. 88].

Нотная графика при фиксации вокальной практики *типъэйнгэн* в основном ограничивается стандартными нотными знаками [Толстой, Зимин, 1929; Алексеев, 1976; Мациевский, 1976].

Вэтгавэйнгэн буквально означает 'речь звучащая' (термин произведен от слов *вэтгавык* [Инэнликэй, 1982, с. 178], *вэтгавыргын* [Там же, с. 297] и *вэтгав* [Там же, с. 30]). В интонационно-стилистическом плане *вэтгавэйнгэн* представляет собой *речитативное интонирование*, основанное на речевой артикуляционно-акустической базе, но с песенной активизацией тонового и слогоритмических сегментов интонирования. В отличие от обычной (или нормативной) речи в речитативе можно отметить внеладное или экмелическое (термин Ю.В. Холопова).

«Скользющие тоны» речи принято обозначать в нотографии несколькими специальными знаками [Толстой, Зимин, 1929; Алексеев, 1976; Мациевский, 1976]. Учитывая невозможность использования для решения этой проблемы «занятых» знаков, предпочтительными являются тонографические линии. Эти знаки уже существуют для обозначения интонации в фонетике. Музыкальное значение тонографических линий целесообразно изображать на нотном стане, где они приобретают некоторую звуковысотную конкретность. В некоторых тонограммах смысловое значение приобретает время звучания слогов и отдельных фонем. Особенно важно отметить время (ритм) в ритмически организованной речи (скороговорках).

Вэтгавэйнгэн чаще всего используется в скороговорках, дразнилках, считалках и т.д.

Нотным примером *вэтгавэйнгэн* является речитатив «О Чайке» (нотный образец 3.21), интонационный облик которого определяет малосекундовое скольжение между близко расположенными звуками олиготонного напева, отраженное специальными знаками нотной графики.

В функциональном отношении речитативы используются в качестве контрастного по звукоподаче материала — как припев в песнях. Пример этого встречается в песнях, записанных от Е.А. Рультинеут. Контрастность типов интонирования в запеве и припеве очевидна в песне «Короткое лето Рыркайпия» [Рультинеут, 1989, с. 61–71, 144], где чередуются пение и речитатив. Контраст в этом противопоставлении заполняется звукоординальным составом. В одном случае речитатив звучит выше напева на кварту, а в другом — на септиму. Но в обоих случаях звуковысотный состав речитатива заметно расширяется от терции до квинты и сексты. Принцип мелодического раскачивания вокруг опорного звука, содержащийся в напеве, присутствует и в речитативном припеве.

Использование речитативного интонирования при показе пастушеских сигналов объясняется демонстрационной функцией, хотя квартовая дактильность в возгласах оленевода (нотный образец 1.2) и монотонная анапестовость в понуканиях каюра (нотный образец 1.3) отражают реальный принцип сонорного выражения в этих сигналах. Их речитативность здесь является своеобразным «высыхающим руслом» сонорной «реки» возгласов.

Пилгэйнгэн ('горло звучащее') — особый тип горловой звукоподачи, производимой на вдох и выдох, который принято называть «горловые игры». Загадочный тип интонирования на вдох и выдох как вид музыкального искусства Северной Азии долгое время оставался незамеченным исследователями. Его описания появляются поначалу в работах путешественников, этнографов и фольклористов. В этих описаниях обращается внимание на внешние признаки и отмечается, что приемы в «пении чрезвычайно оригинальны» и звукоподражательны [Аргентов, 1857а, с. 69]. Суть явления определил В.Г. Богораз, отметив, что это интонирование «ритмических гортанных звуков, производимых попеременно втягиванием и выдыханием воздуха из легких», и называется «хрипеть горлом» [Богораз, 1991, с. 200–201]. Учитывая традицию российской этнографии, вслед за В.Г. Богоразом будем называть его *горлохрипением*. Существенное уточнение относительно технологии интонирования сделала М.Я. Жорницкая: «Певец немного сжимает горловые связки, губы широко растягивает в стороны и, вдыхая воздух, издает своеобразный шелестящий звук. Меняя сжатие горла и растяжение губ, он изменяет высоту звука» [Жорницкая, 1966, с. 112–113]. Главная заслуга исследователя была в определении типов движений, сопровождаемых «ритмичным вдыханием и выдыханием воздуха» [Там же, с. 112–113]. При этом она отметила, что «опытные певицы могут сочетать гортанное пение с обычным, образуя два самостоятельных голоса разного тембра» [Там же, с. 112–113]. Таким образом, было указано на многочастный характер интонационно-кинематических композиций,

сопровождаемых горлохрипением. С функциональной стороны данный тип интонирования представляет собой особую систему женского сонорного искусства чукчей, сопровождающего различные виды кинематического поведения: игры, танцы, пляски и т.п.

Значительно позднее техника горлового звукоизвлечения начинает конкретизироваться в публикациях музыкантов и музыкальных исполнителей Х. Нарва, В. Лыткина, Е. Рультинеут. Х. Нарва предложил нотировать подобный тип звукоизвлечения знаками, отличными от нотации обычного пения. В.А. Лыткин считает, что *пильгэйнэн* «чукотского происхождения. Оно родилось в тундре у оленеводов и до настоящего времени пользуется популярностью в оленеводческих бригадах и на центральных усадьбах оленеводческих колхозов и совхозов. В праздничные дни его можно услышать в домах, кочевых ярангах оленеводов и охотников, на клубной сцене сел Канчалан и Ваеги Анадырского района, Усть-Чаун и Айон Чаунского района, Сиреники, Энмелен, Нунлигран Провиденского района и в ряде других населенных пунктов. В селе Сиреники гортанные песни исполняют не только чукчанки, но и эскимоски. Такое явление можно было когда-то наблюдать и в селе Чаплино. Что касается науканских эскимосов и уэленских чукчей, то они гортанным пением никогда не пользовались» [Лыткин, 1970, с. 125]. Описанная география распространения *пильгэйнэн* указывает на невысокую популярность этого искусства у азиатских эскимосов. Интересно, что у эскимосов села Сиреники действительно получила распространение сонорная игра девочек, сопровождаемая горлохрипением на вдох и выдох. При этом она называется у них *писайнга* и связана с заимствованием чукотского слова *пильгэйнэн* [ПМА, № 52]. Хотя в других группах азиатских эскимосов сохранился эскимосский термин *саягакут*, но практики горлохрипения как самостоятельной сферы интонирования действительно не сохранилось [ПМА, № 33; Меновщиков, 1959, с. 113–114].

С практической точки зрения горлохрипение на вдох и выдох описано Е.А. Рультинеут: «*Пилгэйнэн* с чукотского языка — “горлохрипение” (“горловое пение”) — звукоизвлечение при выдохе и вдохе, получаемое при особом положении языка и язычка неба в полости гортани. Подготовка к горловому пению. Задняя часть языка приподнимается к верхнему заднему небу, средняя часть языка растягивается в стороны и прижимается к боковым коренным зубам, кончик языка свободен, верхние и нижние зубы образуют небольшую щель между собой, соответственно губы занимают положение “растянутой улыбки”. Во время горлового пения задняя и средняя часть языка напрягаются, кончик языка опускается вниз. При выдохе язычок неба поднимается и пропускает воздух, идущий из глубины легких. При вдохе язычок опускается, оставляя открытыми боковые щели, и струя вдыхаемого воздуха колеблет его вовнутрь. Звук при выдохе низкий, напоминающий хорканье оленей и морских животных; звук при вдохе — выше и высота зависит от щели между задней частью языка и задней частью неба с язычком, напоминает то крик чаек, то жужжащий *тэлитэл*, то весеннее воркование птиц и животных. Одна из разновидностей чукот-

ского горлового пения такова: при вдохе кончик языка поднимается и прижимается к переднему небу. Получается звук, похожий на то, когда мы в испуге вдыхаем поток воздуха и произносим гласную: "А". Вторая разновидность: при вдохе прижимается вся задняя часть языка к заднему небу, оставляя боковые щели, нижняя челюсть опускается, звук при этом понижается (при пропуске воздуха не только через щели гортани, но и через носоглотку челюсть опускается ниже), надбровные мышцы поднимаются вверх (выражение лица — изумление), звук получается выше. Третьей разновидностью горлового пения являются придыхания — это четкий, ритмически заданный вдох и выдох. При придыхании язык и язычок неба менее напряжены. Высота звука зависит от изменения объема полости рта» [Рультынеут, 1989, с. 126]. Описанные два типа артикуляции, вероятно, относятся к базовым, этим и объясняется то, что Е.А. Рультынеут остановилась на их описании. Однако описанными типами артикуляции не оканчивается перечень технологических «тайн» в звукоподаче чукотского *пилгэйнгэн*. Дальнейшие исследования жанровых и композиционных разновидностей этого феномена требуют конкретизации.

Исследование аналогичных форм интонирования у айнов и аборигенов Северной Америки имело существенное влияние на развитие научного понимания этого искусства у чукчей и других народов Сибири. Прежде всего, зарубежными учеными была разработана техника нотной транскрипции сонорики «голосовых игр» [Graf, 1967, p. 529–535; Nattiez, 1983] не круглыми, а треугольными нотными знаками: ▼ — на выдох, ▲ — на вдох. Процедуры звучных выдохов и вдохов сопровождаются целой серией сонорных звуков в верхнем и нижнем регистрах. Звуки, возникающие в верхнем регистре, имеют фальцетно-флажолетную окраску, и по этой причине их целесообразно по уже сложившейся традиции обозначения флажолетов изображать ромбовидными нотными знаками, но, как и круглые, заштриховывать в зависимости от длительности звука, а также объединять одним штилем с треугольными нотами, обозначающими звуки, извлекаемые на вдох-выдох. Звуки в нижнем регистре, возникающие в результате фарингальных и ларингальных сжатий в горле, имеет смысл также обозначать не нормативной (не овальной) нотой, а, учитывая их низкий («педальный») тон, квадратным нотным знаком, соединяя с треугольным общим штилем. Таким образом, многозвучные комплексы, возникающие при звучных выдохах и вдохах, приобретают партитурный вид и позволяют точнее конкретизировать специфику данного типа сонорного искусства.

Горлохрипение на вдох и выдох представлено в припевах трех песен Е. Рультынеут: «Мальчик в дедушкиных снегоступах», «Алькатваамские чайки» и «Рассвет».

В песне «Рассвет» («Эргырон») горлохрипение звучит в «подлинном» виде, маркируя традицию исполнения женских «танцев любви» на возгласы *о-и-иаа* (нотный образец 2.9).

В припеве песни «Мальчик в дедушкиных снегоступах» (нотный образец 2.8) горлохрипение звучит после речитатива *ток-ток*, изображающего детскую поступь и на те же подражательные возгласы *токоһа-токоһа*,

токъ-токоһа, которые должны передавать кинемы танца. Первые два слога (*токо*) берутся на один вдох, причем второй слог звучит как «остаточный» в процессе глиссандо вниз к следующему тону, который берется уже на фарингальный выдох (третий слог *һа*).

Припев-горлохрипение в песне «Алькатваамские чайки» (нотный образец 3.48) основывается на звукоподражании этой птице — *кы-йа, ка-ка*. Припев начинается с речитативной версии звукоподражания, далее этот возглас повторяют на вдох с флажолетно-фальцетными призвуками и выдох с фарингальными хрипами. Заканчивается строка звукоподражательным сигналом на ямбическую ритмоформулу. Вторая строка полностью построена на звукоподражательном сигнале в режиме выдоха, но, учитывая, что звукоподражание во второй строке припева по сонорному выражению не контрастирует с сонорикой горлохрипения в первой, — они изображаются одинаково (треугольными нотными знаками).

Горлохрипение на вдох и выдох зафиксировано в качестве сопровождения кругового танца чукчей, подобно тому как это практикуется у одулов-юкагиров (*лондол*) и колымо-индигирских эвенов (*нёргэн*). Между тем в народной музыке Чукотки есть еще немало явлений, представляющих интерес для детального исследования.

Гынникъэйнгэн («голоса животных звучащие») — звукоподражания голосам зверей, птиц и насекомых. Звукоподражательное искусство луораветланов обладает самостоятельным сонорным статусом в интонационно-акустической культуре, так как, согласно фольклорной эстетике этого народа, каждое животное имеет свой «голос», «свой напев» и, следовательно, «свою мелодию». Более того, звукоподражания в зависимости от их функции и художественного статуса могут передаваться различными средствами — пением, речитированием, горлохрипением, наигрыванием (на инструменте) и иконически точным имитированием. Понятно, что точные звукоподражания являются строго функциональными сигналами, которые связаны с охотой, оленеводством и нехудожественными формами поведения в традиционном быту.

В песенной практике звукоподражания передаются как «песни птиц»: *галгъайнгат* — «голоса» крупных птиц, а конкретнее — водоплавающих птиц, и прежде всего *уток*.

Показателен танец «*Журавли*», в котором звукоподражательный припев *куур-куур-куур-куур-куур-куур* противопоставлен тембровому запеву в основной мелодии [Лыткин, 1970, с. 66–67, № 25]. Нотный пример натуралистического звукоподражания журавлю *куур-куур-куур-куур-куур-куур*, который исполняется горлохрипением на выдох, выписан отдельно (нотный образец 1.6).

Имеются звукоподражания, основанные на вокальной, речитативной технике и технике горлохрипения.

Большая коллекция звучащих звукоподражаний была зафиксирована нами от Е.И. Кытгаут [ПМА, № 52].

Типичным примером является «Песня Чайки» (нотный образец 1.7). Запев основан на двустрочным повторении напева. Первая строка с поэти-

ческим текстом звучит в традиционном для пения регистре, она экспонирует мелодическую структуру напева и представляет малотерцовую олиготонику. Вторая строка — звукоподражательная версия этого напева-формулы, которая звучит на кварту выше и фактически подготавливает тональный уровень звукоподражательного припева. Припев также состоит из двух строк-вариантов, контрастирующих с запевом. Мелодическая формула припева двухэлементна: звукоподражательный сигнал *ка-ки*, максимально приближенный к натуральному голосу птицы. По этой причине в нотировках В. Горина этот сигнал передан звуками: *c-d*, а в нотации О. Шейкиной: *c-d*, *c-es*, т.е. экмелическим набором звуков. После звукоподражательного сигнала следует речитативный элемент в первой строке, звучащий на припевные фонемы — *о-йа-а*, а во второй — на сочетание звукоподражательных слогов и припевных фонем — *ка-ки-йа*. Речитативная артикуляция и олиготоника контрастируют с возгласным началом мелодической формулы и являются как бы сонорным комментарием к возгласу.

Эйнгэнэнг ~ *йянгянянг* означает «звук» или «издавать звуки животного» и производно от слова *эйнгэн* или *йянгяг*. Данный термин обозначает прежде всего звуковое орудие, с помощью которого производят хрип, свист, писк и т.п. Все звуковые орудия первоначально и возникали в интонационной культуре именно с этой целью, и только в инновационной культуре чукчей появились «музыкальные инструменты» с особенной — эстетической — функцией. Звуковые орудия и фоноинструменты будут рассмотрены далее (см. гл. 6).

ГЛАВА 2

ПЕСНИ, НАПЕВЫ И ГОЛОСА ЖИВОТНЫХ

О национальной терминологии

В песенной практике чукчей сложилась многоуровневая система терминов, позволяющая говорить, с одной стороны, об архаике фольклорного мышления, а с другой — о возникновении предпосылок песенного профессионализма. Изложенные в данном разделе сведения по терминологии были выявлены автором в процессе общения с носителями традиции в ходе музыкально-этнографических экспедиций, изучения различных источников по этнографии, языку и фольклору чукчей.

Основой музыкального (как и всего интонационно-акустического) мышления чукчей является представление о звуке *эйнгэн*, которое отличается от понятия *выргыргын*, тоже обозначающего 'звук'. В первом случае «звук» *эйнгэн* имеет *интонационное значение*, а во втором — «звук» *выргыргын* указывает на шумовую практику (т.е. в акустическом отношении не распознаваемое культурой пространство). Отсюда в сознании чукчей формируются слова, связанные с пониманием акустического пространства: *типъэйнгэн* ~ *пилгъэйнгэн* ~ *эйнгэнэнг*. Они содержат основу *эйнгэн*, означающую интонировать «осмысленный звук». Такое понимание термина позволяет приблизить его смысл к понятию *интонация*, в том значении, которое в него вкладывал Б.В. Асафьев (см. гл. 1).

Термин *типъэйнгэн* ~ *типъ-эйнгэн* подразумевает несколько разных по типу жанровых образований: пение с тембровым текстом, пение со спонтанным и нетрадиционным текстом, пение традиционного фольклорного текста и даже пение стихового текста [ПМА, № 33, 37, 52]. Вариант этого слова *типъяйнгян* ~ *тепайнган* записан В.Г. Богоразом [Богораз, 1937, с. 150]. Слово состоит из двух основ (*тип* 'вокал' и *эйнгэн* 'звук') и буквально означает «вокальное звучание» [ПМА, № 33].

Иной оттенок имеет специальный термин *куликул*, который в своем первоначальном смысле у чукчей означает «голос», а у кереков и во всех локальных группах коряков *куликул* конкретизирует понятие «напев», т.е. указывает на мелодическую основу вокальных импровизаций [ПМА, № 52, 61; Шейкин, 1996, с. 72, 74; 2002, с. 239]. У чукчей от этого слова сформировано представление о разновысотном *артикулировании во время пения*: *клаул-колэркен* (произнесение низким голосом или басом) и *нгэв-колэркен* (произнесение высоким голосом или фальцетом). Эти же термины определяют нормативную технику звукоизвлечения в диапазоне мужских и женских голосов [Богораз, 1937, с. 88].

С целью определения конкретных особенностей мелодического голоса у чукчей возник термин *грэн*, который отсутствует в языках других северо-восточных палеоазиатов. Именно этим термином пользуются для оп-

ределения *жанровых признаков песенной практики*. Тоновая мелодия (в таком значении можно понимать термин *грэп*), будучи отличительным свойством мелодического выражения песни, меняет распеваемый текст (тонирует, ритмизует) и фактически делает его стихом [ПМА, № 52]*.

Понятия *напев* и *песня* у чукчей определяются двумя специальными терминами *грэп* и *типъейнгэн*. Первый термин носители фольклорной традиции чаще используют в жанровом значении, обозначая им песенные импровизации на тембровые или спонтанные слова или даже распеваемые стиховые тексты. Слово *типъейнгэн* несет не только жанровый, но и интонационный смысл, им определяется пение в нормативном для чукчей голосовом режиме. В этом термине подчеркивается вокальный тип звучания, который в культуре противопоставлен горлохрипению на вдох и выдох — *пилгъэйнгэн* и инструментальному типу интонирования — *эйнгэнэнг* [ПМА, № 33, 37, 52; Чукотско-русский словарь, 1957, с. 31, 131]. Такое соотношение разноуровневых терминов (*эйнгэн* — *куликул* — *грэп* — *типъейнгэн*) в палеоазиатских культурах уникально. Существование этих терминов свидетельствует о разнообразии смысловых оттенков, которые вкладывали чукчи в определение норм песенной практики.

Тембровое пение, звукоподражания, песни животных и птиц

В фольклорной практике пение мелодий осуществляется на отдельные фонемы, слоги, слова и даже целые фразы, не имеющие вербального смысла. Такие тексты в спонтанных распевах способствуют формированию мелодического тембра и ритма. Цель голосовых мелодий — *инстинктивное самовыражение в звуках*. Но в каждой культуре поющие личности формируют свой специфический набор звуков, слогов, слов и даже целых фраз, которые представляют собой *распеваемые тембровые тексты*. Они являются дополнительным фонетико-артикуляционным признаком пения, реализующим его отличительные черты. По мнению носителей культуры, такие тексты наиболее удобны при пении и являются маркерами национальной манеры. Фольклорный напев чаще всего начинается с тембрового текста, а потом смысловые и тембровые «островки» текста чередуются в импровизационном потоке пения. Наиболее ранний опыт изучения принципа тембрового пения в Сибири принадлежит А.Ф. Миддендорфу (см. [Шейкин, 2002, с. 246–248]).

У чукчей тембровые тексты формируются на основе звукоподражательного понимания окружающей акустической жизни. Как уже отмечалось, чукчи считают весь окружающий мир живой инстанцией и каждый предмет наделенным способностью самостоятельного звукового выражения — *гэкуллиин* 'имеющий голос' [Богораз, 1939, с. 4]. По этой причине одной из основных целей интонационной практики является познание

* На это значение термина обратила внимание автора консультант экспедиции М.К. Такава.

окужающих голосов — имитация и интерпретация. *Звукоподражания* у чукчей пронизывают практически все виды фольклорной деятельности и, естественно, отразились на песенной практике. Роль звукоподражаний в формировании песенных норм трудно переоценить, и в этом аспекте можно наметить несколько направлений:

- 1) сигнальное и возгласное звуковое поведение, связанное с хозяйственной деятельностью (собаководство, оленеводство, охота);
- 2) звуковые имитации, обусловленные обрядовой и магической практикой;
- 3) звукоподражания фольклоризированным животным и птицам (имитации в песнях, сказках, танцах).

Среди видов хозяйственной деятельности, связанных с интонационно-акустической практикой, выделяется собаководство. Голоса собак, живущих постоянно с чукчами, естественно, привлекали внимание. Собаки интересовали людей не только как объект производственных отношений, их использовали в религиозной практике (жертвоприношение духам), они становились персонажами фольклора.

В.Г. Богораз обратил внимание на то, что «сибирские упряжные собаки не лают, а скорее воют. Вой их продолжителен и визглив» [Богораз, 1991, с. 42]. Вероятно, тоновые репрезентации собачьих «голосов» в данном случае имеют аналогию с волчьими. Далее исследователь предлагает сравнительную таблицу сигналов, которые распространены у арктических собаководов (русские на Индигирке и якуты, русские на Колыме, русские на Анадыре, камчадалы и коряки, чукчи, азиатские эскимосы). В разделенных на четыре функциональные группы команды мы находим чукотские: *мра ~ мран* (или *чута ~ сута*) 'повернуть направо', *к/х!* 'повернуть налево', *поть-поть* (или *хо-хо-хо, хе-хе-хе*) 'бежать вперед' и *той, то-ой* 'стоять' [Богораз, 1991, с. 49]. Некоторые уточнения дают материалы, собранные у фольклорных исполнителей. В частности, фольклорный исполнитель Кляуль рассказывает о голосах собаки в жанре *нивкинэт*. Из рассказа следует, что голоса собаки бывают разные: *к-к-к, пот-пот-пот, хак-хак-хак* и др. Этими и другими «словами» собак пользуются люди на охоте или при управлении собачьей упряжкой [ПМА, № 52, дневник, с. 87, запись 2758]. При этом В.Г. Богораз отмечает, что «когда собаки бегут хорошо, то их подгоняют свистом, криком или вроде: "ну, мальчики", "домой-домой". "Побуждающим возгласом" у чукчей был крик *ке-ке-ке*, а остановку осуществляли командой: "медленное и протяжное *хе*" или специальным голосом *ких-хо*». Кроме возгласов и сигналов, упряжками собак управляли при помощи целого набора инструментов, например «при помощи кнута с длинным ремнем, которым щелкали с правой или с левой стороны» [Богораз, 1991, с. 49].

Поскольку роль *собачьей упряжки* в регионе наиболее значима, не случайна и роль *каюрских команд* в мелодической практике. В качестве примера приводится припев, образованный из команды каюра, в различных песнях, связанных с общей темой — собачья упряжка. Сигнал каюра *поть-поть а-га* (нотный образец 1.4), обычно подгоняющего так со-

бачью упряжку, включается в песню, что указывает на его художественное переинтонирование и возможное чередование с напевом и свистом.

В целом во время поездки на собачьей упряжке у чукчей было принято петь. Напев в таких случаях мог основываться на личной практике интонирования и чаще всего состоял из «личной песни каюра» или личной песни какого-нибудь родственника, о котором думал и вспоминал каюр. Подобные случаи пения были адресованы собакам и пелись для них. *Напевы во время езды* на собачьей упряжке чередовались с сигналами для собак и вместе составляли «песню каюра». Мелодия в таких импровизациях чаще всего основывалась на тембровом тексте, отражающем эмоциональное настроение радости — *ой-йо-йа* и *ой-йо-кай* [Шейкин, 2002, НП II, № 23 (1–2)]. Такие напевы только тематически связаны с практикой управления собачьей упряжкой.

Наиболее сложным примером воплощения песен типа «собачья упряжка» явился *песне-танец*, записанный от Арэчайвуна из Лорино. В мелодическом плане он не только аккумулирует интонационный потенциал сигналов для собак, он состоит из нескольких мелодических строк, различающихся между собой типологически, т.е. суммирует несколько «личных мелодий» в один песенный ряд. Нотировки этого песне-танца опубликованы [Нарва, Португалов, 1966, с. 105–106; Лыткин, 1970, с. 52–53, № 18; Танцы Чукотки, 1974, с. 33 (новая нотировка В.А. Лыткина)]. В целом песня звучала под аккомпанемент бубна и состояла из чередования партий солиста и женского ансамбля. Это сюжетный пантомимический песне-танец, который можно отнести к жанру *поторагыргын* (см. гл. 3).

У чукчей, как и у других оленеводов Северо-Восточной Сибири, собака является не единственным домашним животным — важное место в их культуре занимает олень. В некоторых случаях исследователи ставят его даже на первое место [Богораз, 1991, с. 7–8; Шейкин, 2002, с. 192]. Но в обрядах жертвоприношения предпочтение отдается собакам. В сказании верховное божество *Тэнантомгын* поручает отправляющемуся на землю герою принести в жертву собаку, но отец героя решил, что жертва оленя будет предпочтительней и сделал по-своему. В результате герой погиб, а его родители заключают: «зачем мы пожадничали и не забили собаку» [Кто самый сильный..., 1974, с. 18–20]. Следовательно, собака как более древний друг в иерархии ценностей для жертвоприношения стоит выше оленя.

Оленеводство у чукчей сложилось в оригинальную хозяйственную отрасль, и ему предшествовала охота на дикого оленя. У чукчей тундровой зоны эта охота содержит принципы коллективной облавы [Симченко, 1976, с. 90]. Обрядовые аспекты охоты на дикого оленя и связанные с ней песне-танцы рассмотрены в разделе по обрядовому фольклору.

Оленеводы хорошо знают голос олененка *куликул кэйукин* и легко могут его демонстрировать. В частности, В.П. Енон произнес его двояко *ау-ау* или *ав-ав* [ПМА, № 52, дневник, с. 169]. М.А. Рультыне из Усть-Белой, которая всю жизнь работала в оленеводческой бригаде, отметила возрастные различия в голосе олененка: новорожденного — *а-а-а*, подростка — *ав-ав-ав*. При этом она отметила, что олениха, когда кличет олененка,

зовет хэ-хэ-хэ. Для сравнения — голос быка имитируется на вдох и выдох и звучит в разных эмоциональных формах [ПМА, № 52, дневник, с. 90–100, запись 2757].

В условиях оленеводческой деятельности чукчи «не скучали» и «среди зимней ночи и сильной вьюги» проводили время, «напевая песни и ходя вокруг своего табуна» [Дьячков, 1992, с. 196]. Обычай пения в табуне был отмечен нами в ходе экспедиционных исследований. Именно во время дежурства в стаде, по словам многих оленеводов, «в голову приходят новые песни» [ПМА, № 52].

От И.П. Онлекая из п. Снежное на р. Анадырь в 1989 г. была записана песня с жанровым названием *корэн грэн* — ‘мелодия оленя’ или ‘оленная мелодия’ [ПМА, № 52, запись № 2826]. В песне исполнитель рассказал о том, как в далеком детстве помогал отцу работать в стаде. Он самостоятельно погонял оленей и управлял ими. Именно тогда, во время работы в оленьем стаде и возникла эта песня [Шейкин, 2005, раздел «Чукчи»].

Призывные сигналы пастухов, которыми они подзывают стадных оленей, основаны на восходящих интонациях (квартовые возгласы). В следующем нотном примере отображены возгласы пастуха Эквыргына (запись 1982 г.), который призывает стадных оленей (нотный образец 1.1а).

В записанном в музыкально-этнографической экспедиции 1982 г. образце призыва оленя (нотный образец 1.1б) проявляется регулярная ритмоформульность, танцевальная основа. Мелодия, основанная на бесполутоновом трихорде в диапазоне кварты, как будто «вырастает» из пастушеского возгласа *о-о-о-о*.

Еще один пример возгласов и речитативных призываний оленей был приведен нами ранее в связи с вокально-речевым интонированием. Его мелодическую основу составляет противопоставление скачковых квартовых интонаций-призывов и однотонных интонаций понукания оленей в конце мелодического сегмента (нотный образец 1.2а).

Обработка данного оленеводческого сигнала в некую мелодическую композицию представлена в следующем нотном образце (нотный образец 1.2б), который сохраняет структуру призыва и понукания. Вокальная мелодия звучит на фоне аккомпанемента ударного инструмента, в ней различаются два сегмента: основной (квартовые интонации *э-э-э*) и заключительный (*о-о-о* в пунктирном ритме на одном звуке).

Мелодия песни оленевода Экэкыля (нотный образец 3.23) как будто рождается из призывных интонаций пастуха, ей свойствен широкий объем (квинта, кварта), ритмическая формульность, бесполутоновость. Две фразы имеют похожее, но не тождественное мелодическое содержание (первая фраза излагает мелодию в объеме квинты, вторая является ее вариантом, но в квартовом диапазоне).

Богатая интонационная культура оленеводов находит свое выражение в современном художественном творчестве. В качестве примера приведем танец-игру Виктора Тымневье «Так”аан”кэн» («Для обучения ездовых оленей»), созданную им для ансамбля «Эмнун» из с. Тавайваам Анадырского района [Тымневье, 1992, с. 7–9]. Песенно-танцевальная композиция начи-

нается несколькими звукоподражательными сигналами: успокаивающий сигнал, сигнал для поворота стада, сигнал для отгона стада. Затем поется танцевальная мелодия с текстом, между периодами которой вставлены ритмические периоды игры на бубне *ярар*, сигналы *а-а-ах*; *о-о ой* (успокаивающий); *ак"к"амэй!* (когда запряглись); сигнал для подъема оленят, подбадривающий звук [Тымневье, 1992, с. 8–9]. К сожалению, описанные в тексте сигналы не отражены в нотной или лингвистической записи (так как данный методический сборник предназначен для людей, знающих культуру оленеводов).

На *звукоподражательный характер интонационной культуры* чукчей обратили внимание уже первые исследователи: «певицы превосходно подражают крику гагары, собаки, оленя, нерпы и других животных» [Аргентов, 1857а, с. 69].

Звукоподражания зверям и птицам (волк, медведь, ворон, куропатка) чукчи называют *тантэнмын-гыннэкэты* [ПМА, № 52, дневник, с. 107], производным от слов *тэнтэнмынгык* 'определять приблизительно' и *гын-нэг* 'звери' [Инэнликэй, 1982, с. 35, 115].

В качестве примера приведем звукоподражание медведю (нотный образец 1.5) и песню медведя (нотный образец 3.73), записанную Х. Нарвой [Нарва, Португалов, 1966, с. 119–120, № 28]. Звукоподражание медведю исполнено на слоги *фын-фын-фын* горлохрипением на выдох и в нотах передано нисходящим квартовым ходом.

В песенной мелодии «Медведь» звукоподражательный сигнал *фын-фын-фын* является заключительным сегментом, однако исполняется он как вокальное интонирование (а не как горлохрипение). Тем не менее связь с прототипом не только прослеживается через слоги, но и слышна в интонации нисходящего квартового скольжения, а также в ритмической организации мелодии.

Конкретные «песни птиц» называются составными словами, состоящими из имени этой птицы и способа фонации. Например, звукоподражание журавлю называется *кэтчангыр-эйнгэн* или *кэтчангыр-грэн* [ПМА, № 52, дневник, с. 157, записи 2885, 1886]. К.И. Геутваль из п. Рыткучи Чаунского района подражание голосу журавля назвала *кэтчангро мытагнг*, слово *мытагнг* она перевела 'подражать, имитировать' [ПМА, № 37]. Другой факультативный термин, означающий 'манить и подзывать', — *тэнъенгык* [ПМА, № 52]. Он указывает на архаичную традицию имитировать голос животного или произносить приятные для него звуки с целью подзвать к себе. Оба слова — *мытагнг* и *тэнъенгык* — произносятся в глагольной форме, указывая на процессуальный характер в жанрообразовании рассматриваемого явления.

Е.И. Тымкель-Курилова из Олёры исполнила «Песню о горностае», которую пел чукча Каргинто. Исполнительница восприняла эту мелодию «от людей», т.е. не в результате личного общения [ПМА, № 87].

«Голоса птиц» — *галгъайнгат*. Каждый голос птицы имеет свои слова: гадара поет *у-гу-гу*, кукушка — *кэ-кук*, гусь — *ляк-лай-кrrrr-эркул*. Характерно, что голосовой сигнал гуся, который кричит перед плохой погодой

на слоги *а-а-а-алёк*, исполнительница Е.И. Кытгаут показала как звукоподражание утке [ПМА, № 52, дневник, с. 243–245].

В гл. 1 мы уже приводили примеры голоса журавля *кур-кур-кур* (нотный образец 1.6), голоса чайки *ка-ка-о-о-йа* (нотный образец 1.7а). Как и журавль, голос чайки является источником для многочисленных мелодических образований (песенных и танцевальных), в разной степени приближенных к оригиналу. Приведем пример песни «Чайка», исполненной соло (нотный образец 3.20), интонационный контур которой широкими нисходящими линиями напоминает нам оригинал — звукоподражание чайке.

В «Песне Чайки» (нотный образец 1.7б), поющей под аккомпанемент бубна, с голосом чайки ассоциируются слоги *ка-ки*, *ка-ки-йа* во втором предложении мелодического периода (который является повтором первого предложения, звучащим на кварту выше).

Далее будут рассмотрены ласкательные и колыбельные напевы, в которых «голоса птиц» *галгбайнгат* часто являются интонационной основой.

Напевы для детей: ласкательные и колыбельные

Ласкательный напев для детей у чукчей называется *чакчечанг* [ПМА, № 52]. Ж.А. Дьячкова среди нижнеколымских чукчей фиксирует термин *чавчечан* — ласкательные песни для ребенка, для оленей [Дьячкова, 2016б, с. 10]. Не исключено, что существуют и другие названия ласкательных обращений к детям. Аналогичное название этого жанра выявлено и у коряков [ПМА, № 61]. Ласкательный напев — это мелодический эмбрион, соответствующий имени ребенка. Характерно, что в интонациях ласкательных напевов происходит апелляция не только к собственно песенной и речитативной, но и к звукоподражательной, сигнальной и даже инструментальной практике. Ласкательные напевы отмечены в основном у тундровых народов северо-запада и северо-востока Сибири. В одних случаях ласкательные напевы как бы проговариваются средствами темповой речи — в форме своеобразного *ритмотонирования* (у юкагиров-огулов), а в других (у юкагиров-вадулов, ненцев и нганасан) данное явление фольклора может интонироваться именно как один из жанров песенной традиции.

В стабилизации тембровых текстов определенная роль принадлежала игровым «песенкам» для детей, которые имеет смысл называть *ласкательными напевами и речитативами*. Они представляют традицию музыкально-поэтического названия ребенка или обращения к нему родителей и близких. Это своеобразный аналог русской пестушки и прибаутки. В системе архаичной практики интонирования ласкательный напев *чакчечанг* закрепляется в памяти ребенка и окружающих его взрослых людей и впоследствии служит основой для создания своего взрослого напева. Практика «детских песен» сочетает черты «сюсюкания» и «лепета», но здесь уже очевидны связи с песенной практикой «личных песен» (появляются именно названия напевов по имени младенца). Ласкательные

напевы — это жанровая медианта между успокоительным пением для детей (в колыбельных песнях) и «личными песнями», состоящими из интонационных возможностей родной культуры. Известен исполнитель ласкательных песен *чакчечанг* — Николай Эйнэтку из рыболовецкого поселка Тавайваам недалеко от Анадыря.

Ж.А. Дьячкова на материалах нижеколымских чукчей приводит ноты и текст ласкательной песни «Варваркайнын», записанной от А.Д. Неустроевой из п. Колымское. В тексте песни обыгрывается личное имя девочки: «Разве чья-то, эй-е-е, только наша, лапочка. Очень любим, эй-е-е разве чья-то, эй-е-е, ничья Варваркайнын» [Дьячкова, 2016б, с. 15]. Формульная ритмическая организация напева служит основой для текстовой импровизации, повторяемые фразы пентатонной мелодии заканчиваются анапестом $g^1-f^1-f^1$ [Там же, с. 16].

К.И. Геутваль исполняет «Песню про малыша» в сопровождении бубн [ПМА, № 37, запись 49]. Мелодия имеет соразмерную структуру (период из четырех предложений), интонационное родство мелодических фраз легко воспринимается на слух (секундовое и терцовое движение в диапазон большой сексты). Мелодия насыщена распевами, вокальной мелизматикой ее звукоряд можно определить как бесполутоновую тетратонику $d-fis-a-h$. В качестве ладового центра выделяется звук d^1 , на котором заканчивается каждое предложение.

Приведем также примеры звучания ласкательных песен в исполнении Елены Ивановны Кытгаут из Мейныпильгыно. Нами записаны «Ласкательная песня дочери Алле», «Ласкательная песня Лене» [ПМА, № 52 записи 2962, 2963]. Мелодия ласкательной песни Алле звучит в вокальном диапазоне женского голоса — октавном, который создает условия для игры тембрами голоса. Она разделена на четыре парно повторяющихся коротких сегмента (ААББ), соответствующих покачивающим движениям (как будто ребенка покачивают на коленях). При втором проведении мелодии исполнительница активизирует дыхание, сообщая мелодии активность движения (как бы показывая, что данная мелодия может исполняться и как горлохрипение *пилгэйнгэн*).

«Ласкательная песня Лене» исполнена горлохрипением *пилгэйнгэн*. В структуре горлохрипения выделяются четыре сегмента АБВГ, многократное повторение которых формирует интонационный контур композиции (ААААББББВВВВГГААА).

Колыбельный напев *кынильэткин грэп* ~ *кынгильэткин грэп* у чукчей исполняется особым образом. Во время интонирования исполнитель создает увулярное тремоло, формируя в глубине горла особый тип пения. В такой же манере исполняется звукоподражательная песня журавлю, также успокаивающее припевание для новорожденных оленят и важенки. В качестве мелодической основы берется любой личный напев, который с применением особого тембра на основе увулярного тремоло, используется в младенческих вокализациях, становится колыбельным [ПМА, № 52 Калужникова, 2004].

В качестве яркого примера увулярного тремоло отметим аудиозапись колыбельной песни Е.И. Кытгаут [ПМА, № 52, запись 2950].

Пение колыбельных часто представляет собой чередование обычного пения с увулярным тремоло. Примером такого сочетания является колыбельная песня в исполнении Елены Петровны Гнилорыбовой, носительницы песенной традиции из чаунской тундры [ПМА, № 52, дневник, с. 51, запись 2636].

Г.Н. Тагрина считает, что мелодической основой для колыбельной может стать практически любой личный напев, который поется в особой звукоподаче (что и делает его колыбельной песней). Происхождение этой звукоподачи исполнительница связывает с «голосом журавля» *кытчанрон куликуль* [ПМА, № 52, дневник, с. 63]. Свой колыбельный напев Галина Николаевна заимствовала от бабушки (матери отца). Колыбельное применение этого напева характеризуется переходом фольклорного вокала к увулярному тремоло [ПМА, № 52, записи 2610, 2666].

В подобной же технике (чередование фольклорного вокала и увулярного тремоло) поет колыбельный напев Г.П. Вальнаут из с. Хатырка [ПМА, № 52, запись 2884].

Аналогичная практика образования колыбельных напевов отмечена и у оленеводов в поселках Усть-Белая и Снежное. Мария Александровна Рультыне родилась в Чаун-Анадырской тундре и основную часть жизни провела в оленеводческой бригаде. Рультыне живет в п. Усть-Белая, и среди множества напевов она исполнила образцы увулярного тремоло. В мелодии, которая являлась личной песней ее матери Пэлянгаут, поется пожелание ребенку и рассказывается об условиях, в которых мать пела свою колыбельную (записи 2751, 2754). Манера пения — увулярное тремоло — отражает традицию ухаживания за новорожденными оленятами, которые появлялись ранней весной. По словам исполнительницы, в этот период женщины начинают петь *кынильэтык* — колыбельное пение для новорожденных телят, для того чтобы их не покинула важенка. Таким голосом ласково обращаются к телятам, подгоняют их, а если берут выкармливать из-за того, что олениха отказалась кормить, то во время кормления припевают в стиле *кынильэткин грэп* (запись 2752). К телятам постарше уже другое отношение, другая система сонорного обращения [ПМА, № 52, дневник, с. 84–86, запись 2753].

В гл. 1 мы приводили нотные примеры колыбельных напевов. В первом из них (нотный образец 3.2) специальной нотной графикой (волнистой линией) передается увулярное тремоло — характерный интонационный признак колыбельной. Двухзвучная мелодия в диапазоне терции звучит в размеренном двудольном ритме.

Колыбельные могли исполняться с активным и даже танцевальным ритмом. При таком пении вместо бубна В. Акылина из Снежного пристукивала рукой по столу, но при этом сохранялся главный отличительный признак колыбельной — увулярное тремоло [ПМА, № 52, запись 2818, 2819]. В колыбельном напеве Е.И. Кытгаут (нотный образец 3.3) исполнительница сочетает терцовые и восходящие квартовые интонации (скачки от субкварты к основному тону) с размеренным двудольным ритмом укачивания, регулярность которого придает напеву определенную активность.

Активностью метроритма и мелодической линии отличается также колыбельный напев В. Вэмрультынэ (нотный образец 3.5), которому свойственны выдержанные ритмоформулы с использованием пунктирного ритма, приемы ритмического дробления, размашистый интонационный контур напева, формируемый широкими квартовыми и квинтовыми скачками.

Изящная танцевальность свойственна еще одной колыбельной, записанной нами (нотный образец 3.7). Ее интонационный контур формируют повторяющиеся мелодические фразы, основанные на мягко синкопированных ритмических фигурах в размере 3/8, метрическая регулярность напева слегка «сбивается» в концовках предложений повторного строения.

Для колыбельных песен часто используют «птичьи голоса» *галгъайнгаг* в качестве «баюкалок». Колыбельный напев часто пелся мужчиной для своих детей, и при этом колыбельная песня как бы посвящалась ребенку. Сергей Михайлович Чейвытэгин из п. Мейныпильгыно посвятил колыбельную песню своим девочкам. Когда он смотрел на их игру, мелодия пришла сама. Он стал подпевать голосам девочек, которые играли с куклой. Колыбельная так и названа — *кынильэткин-а'лечгты* «убаюкивание куклы» [ПМА, № 52, дневник, с. 173, запись 2929].

Колыбельные напевы могут сохраняться как одна из песен предков. В таком значении сохранилась колыбельная, исполненная Раисой Павловной Геутваль-Шитиковой (чуванка по матери), которую пел ее дед (отец по матери) Егор Егорович Кобелев. В этом примере колыбельная не имеет маркированной звукоподачи (запись 2841). Для сравнения можно рассмотреть этот же напев, исполненный без колыбельной функции. Позднее его унаследовала двоюродная сестра Тэвлякай, и в праздничном звучании и в сопровождении бубна напев приобретал иной характер (запись 2847) [ПМА, № 52, дневник, с. 122].

Личная песня лежит в основе колыбельной Марии Кэргинто из п. Мейныпильгыно [ПМА, № 52, дневник, с. 210, записи 3020, 3021]; колыбельной Натальи Аретагиной [ПМА, № 33].

Из рассмотренного материала можно сделать следующие *выводы*: функция колыбельного пения сформировала самостоятельный жанровый признак пения — увулярное тремоло. Рассматриваемый признак возник на основе подражаний голосовым «улюлюканиям» самих младенцев. Аналогичное пение у колыбели младенцев, но с другой артикуляцией — тремоло языком, практикуется у нганасан [Шейкин, 1996, с. 28; Калужникова, 2004]. Колыбельное пение создало условия для традиционализации напевов и «запоминания» семейных голосов (матери, отца, бабушки).

Личные и наследственные (семейно-родовые) мелодии

Исследование напевов с тембровыми текстами позволяет предположить, что такой тип пения является если не первой формой интонационного выражения, то одним из начальных этапов формирования мелодики.

На этапе мелодико-тембрового выражения формируются три уровня распознавания мелодических различий:

- 1) личностный уровень — «так пою только я»;
- 2) семейно-родовой — «так поют мои родственники, предки и сородичи»;
- 3) локальный — «так поют в нашей местности».

Для понимания значения каждого напева в культуре чукчей необходимо уточнение указанных уровней, содержащихся в нем.

В литературе о пении народов Сибири преобладает показатель «личных песен». Реже появляется показатель «родовых» и почти отсутствует показатель «локальных». Между тем анализ «личных песен» у удэ убеждает, что даже указание самого носителя культуры не может быть окончательным вердиктом в этом вопросе. Потому что в «личных песнях» народов Сибири нужно видеть не «авторскую песню», а факт персональной фонации — «я пою». В такой песне личным может оказаться не напев, а «один из планов выражения индивида и его индивидуального статуса (имени), а планом содержания этого знака оказываются значения разной степени абстрактности — от какой-либо конкретной эмоции до концепта «душа» [Новик, 1999, с. 225]. Распространенным признаком, определяющим чукотский «именной напев», является особый тембр сильного вибрато с несколько грудным оттенком. Не исключено, что данный тембровый признак не является единственным.

Жанровые образования, возникающие из практики пения на тембровые тексты, до того как определена их личная, локальная или семейно-родовая значимость в культуре, справедливее называть нейтрально: **напевы-импровизации**. Причем, учитывая особенности архаичной практики фонаций, главным компонентом в этом феномене является напев. В напевах-импровизациях слово вторично, оно довольно часто не имеет вербального смысла. Слово, если в потоке пения оно оказывается таковым, подчиняется тембровым целям и становится одним из средств музыкальной выразительности. Возможно, по этой причине в архаичных песнях мало слов, и они не могут восприниматься как высказывание средствами «нормальной» речи. Причем мы не говорим здесь о «песнях-загадках», об этом потом.

Итак, в качестве жанровой универсалии в песенном фольклоре Сибири назван жанр личных песен. С него и начнем. По мнению Х. Вернера, «первобытная поэзия вещественна», и поэтому «песня рассматривается как продукт, как предмет. Она имеет владельца» [Werner, 1924].

Принцип определения напевов в качестве «личной» и «памятной» мелодической манифестации (т.е. «личной песни» другого человека, факт исполнения которой был зафиксирован) подтвержден все-таки не у всех народов Сибири. Отсутствуют, например, упоминания о «личных песнях» у народов Юго-Западного и Юго-Центрального регионов. Часто декларативными выглядят «свидетельства» о «личных песнях» у народов Центральной, Западной и Юго-Восточной Сибири. Главный недостаток рассуждений о «личных песнях» в указанных регионах — отсутствие аналити-

ческого описания жанровой специфики, указывающей на то, что в таких песнях является «личным», а что этническим. Ситуация здесь общая, и указание на «виновников» не имеет смысла. С целью конкретизации данного вопроса вначале целесообразно рассмотреть регионы с «классической» формой проявления принципа «личных песен» у чукчей, коряков, нганасан, ненцев, манси, хантов, а потом попытаться найти «личное» в «песнях» других народов, у которых этот феномен описан более путанно.

Наиболее изученной и в какой-то степени показательной в этом плане является культура чукчей. У чукчей сложилась целая система тембровых приемов пения на различные мелодии. Об этом свидетельствует известная практика «личных песен». Впервые на эту особенность у чукчей обратил внимание В.Г. Богораз: «Каждая семья и даже каждый человек имеет несколько собственных напевов. Одни из них наследственные, другие собственного сочинения» [Богораз, 1934, с. 23]. Отметим «наследственное» и «собственное», которое услышал в песнях чукчей В.Г. Богораз. В дальнейшем исследователь уточнит: «Наряду со связкой охранителей и знаками помазания каждая семья имеет и свои собственные напевы, которые поются при исполнении праздничных церемоний. Часть из них переходит по наследству от поколения к поколению и сохраняется в течение некоторого времени. Но через одно или два поколения напевы изменяются и вытесняются мотивами, которые сочиняет каждый сам для себя» [Богораз, 1939, с. 64–66].

«Наследственным» напевам В.Г. Богораз дает основополагающие характеристики. В певческой практике эти напевы «переходят по наследству от поколения к поколению. Такие напевы, обыкновенно весьма несложные и малоблагозвучные, составляют... семейную святыню... Семьи родственного происхождения, имеющие общение огнем (т.е. родственные через брак. — Ю. Ш.), обычно имеют одни и те же или очень схожие напевы. Другие напевы сочиняются каждым для собственного употребления или импровизируются, причем темы обыкновенно сохраняются прежние, а изменяются только подробности» [Богораз, 1900, с. XXXV–XXXVI]. Из полевых материалов видно, что довольно часто песенные обороты могут продолжать свою интонационную жизнь, хотя их смысловое значение уже потеряно (как потеряны тексты, на которые они пелись). В некоторых случаях бывает, что появляется новый текст на традиционную для исполнителей мелодию.

Необходимо обратить внимание на эту черту песенной традиции чукчей: «их внуки помнят напевы-имена своих родственников и знакомых». Исполнение песен предков — отца, матери, дядей и тетей, дедушек и бабушек, прабабушек и прадедушек и т.д. — является устойчивой традицией песенного фольклора чукчей. Из сказанного следует, что такая песенная традиция должна быть закреплена религиозными воззрениями, в частности культом предков. Наследование мелодических ценностей, вероятно, регулировалось обычным правом этноса. Е.С. Новик описала типичный случай истории «личной песни», оказавшейся «песней умершего кузена» [Новик, 1984, с. 25]. Описанная практика пения, таким образом,

имеет как бы три уровня «личной песни» — инструмента традиционализации мелодий в культуре:

1) мелодическое выражение личности — «Я, поющий свои песни в культуре» (*чиниткин-грэп* ~ *синиткин-грэп*);

2) мелодическая презентация меня, подразумевающая тождество песенных возможностей разновозрастных членов моей семьи — «мы, у кого общий дом (семья), поем песни как Я» (*ройырғын-грэп*);

3) мелодическая презентация моего клана, объединяющая группу семей, состоящих в кровном родстве — «мы, у кого общий огонь, поем песни предкам как Я» [Шейкин, 2002, с. 257].

Термина, обозначающего последний тип пения, современные носители традиции не сохранили, но у В.Г. Богораза записано слово *чыгрымнгят* ~ *чыгрмнгят*, которое означает «петь песни предкам (предков)» [Богораз, 1937, с. 49]. Следовательно, обозначение песни предков будет *чыгрымнгят-грэп**.

Последние две жанровые позиции предполагают не только закрепление мелодий в культуре, но и постоянное присутствие их в качестве общепринятой мелодической нормы: «семейные» и «клановые» напевы. Эти напевы являются эталонирующим мелодическим фондом, способствующим формированию традиционного представления о «наших мелодиях». Но именно эти мелодии В.Г. Богораз назвал «*весьма несложными и малоблаговучными*». Можно предположить, что «семейные» и «клановые» напевы — это наиболее консервативный пласт мелодического мышления чукчей.

В «личных» напевах — более «*приятных для цивилизованного уха*» [Богораз, 1934, с. 23] — носители культуры, возможно, внедрили новации, которые по этой причине уже не «раздражали» слух. Вероятно, во времена В.Г. Богораза эти новации были заметны, что и послужило поводом к дифференцированному подходу в его описании песенной культуры чукчей. Но объяснить различия в музыке архаики и новаций должны были музыковеды. А этот процесс начался только полвека спустя.

Первые и наиболее крупные публикации нотных расшифровок по чукотскому фольклору осуществили почти одновременно Х.Я. Нарва (20 песен) и В.А. Лыткин (25 песен). Объединяют эти публикации время записи мелодий (1960-е годы), популяризационная направленность сборников и состав исполнителей — *участников художественной самодеятельности* [Нарва, Португалов, 1966, с. 95–123; Лыткин, 1970]. Установка на «современное восприятие» фольклора повлияла в указанных изданиях на выбор фольклорных мелодий и их нотную интерпретацию. Тем не менее в обеих публикациях имеются записи, которые иллюстрируют традиционное для чукчей мелодическое и тембровое мышление [Нарва, Португалов, 1966, с. 116–118; Лыткин, 1970, с. 13, 99; Шейкин, 2002, НП III, № 14 (1–5)].

* Известно, что некоторые термины Богораза не повторялись в материалах других ученых (в частности, при наших полевых исследованиях). Возможно, что исследователь при изучении данного типа интонирования столкнулся с редкими интонационными нормами, которые не встретились другим исследователям. Также следует иметь в виду развитие и видоизменение национальной терминологии.

В первой мелодии (нотный образец 3.35), принадлежащей жителю п. Алькатваам — Чайвутагину, «опознавательными» знаками являются синкопирование на опорном звуке и терцовое опевание сверху в конце каждого мелодического сегмента [Нарва, Португалов, 1966, с. 116–118; Лыткин, 1970, с. 13, 99; Шейкин, 2002, с. 623, НП III, № 14 (1)].

Во второй (нотный образец 3.6), принадлежащей уроженке п. Усть-Чаун Келерульгыны, которую она создала для дочери Нины Аргиц, синкопирование включено в структуру квинтовых и кварто-терцовых распевов [Лыткин, 1970, с. 13, 99; Шейкин, 2002, с. 623, НП III, № 14 (2)].

В июле–августе 1982 г. нами были собраны чукотские мелодии во время комплексной поездки с работниками культуры Магаданского Дома народного творчества. В числе участников этой поездки была писатель-чукчанка Антонина Кымытваль-Задорина. Благодаря этому участию и специальной экспедиционной программе, ориентирующей собирателей-фольклористов на архаичный и традиционный фольклор, была записана коллекция фонограмм, кардинально отличающихся от мелодий в записи Х.Я. Нарвы и В.А. Лыткина [ПМА, № 22-2].

Нотные записи носят предварительный характер и представляют, по сути, конспект экспедиционных впечатлений. Но уникальность материала такова, что позволяет выделить их в качестве первого репрезентанта **интонационной архаики и традиции** [Петкевич, 1983, с. 35–37, 40, 42, 59, 61, 64, 65]. Остановимся на пяти личных напевах.

Напевы основаны на архаичной трех-, четырехтоновой системе с опеванием опорного тона и орнаментального вибрата на слоговом тоне. Индивидуализирующие сегменты, казалось бы, едва заметны, но для носителей культуры именно они сигнализируют, что первый напев, основанный на чередовании слоговых и распеваемых тонов в квартовом диапазоне, является «напевом Енона» (нотный образец 3.11). По словам Василия Петровича Енона, этот напев он поет в стаде во время дежурства: «когда поёшь — олени успокаиваются» [ПМА, № 22-2]. Такое пение особенно полезно в «плодовых стадах», в которых много оленят — «тогда олени не пугаются и спокойно пасутся».

Второй образец — «напев Эквыргына», который исполнила его дочь Т.Н. Тынечейвынэ, — содержит вибрацию на верхнем слоговом тоне. Этот напев также связан с оленеводством, напевая его, она подзывает оленей (нотный образец 1.16).

Третий образец — это «напев Ачуны», который исполнительница поет в различные моменты жизни: приветствует гостей, благословляет родственников на празднике. Олиготоновый напев Ачуны отличается вибрацией каждого тона (нотный образец 3.12).

Четвертый образец — «напев Кэунэут», который сопровождает однообразный труд по хозяйству и укачивание детей, обладает не только вибрацией, но и напряженностью звукоподачи (нотный образец 3.16).

Пятый образец — «напев Кэучейвынэ», который исполнила дочь Тэг-рынэ, характеризуется стабильностью ритмической и тоновой формулы (нотный образец 3.18).

Обобщая анализ персональных напевов, собранных нами в ходе музыкально-этнографических экспедиций 1980-х гг., можно сделать следующие выводы.

Чиниткин грэп («персональный напев», или «личная песня») — это мелодия, имеющая особенности персонального тонового выражения. Согласно этой традиции, каждый чукча имел по меньшей мере три «персональные мелодии»: сочиненные им в детстве (чаще детскую мелодию получали в подарок от родителей), зрелом возрасте и старости. Кроме того, в культурной практике чукчей могли возникать новые мелодии, обусловленные важными «судьбоносными» событиями в жизни (выздоровление, прощание с другом или возлюбленной и т.п.). «Персональные» напевы исполнялись на синсемантические слоги, которые придавали им особый тембровый колорит. Поэтические тексты могли сменяться, сохраняя единство структурно-ритмической формы. Мелодика «персональных напевов» чаще основывалась на певческих традициях семьи и рода» [Шейкин, 2005, раздел «Чукчи»]. О взаимоотношении текста и напева в *чиниткин грэп* надо сказать, что иногда фактически спонтанный текст с помощью фольклорной мелодии становится стихом, структура которого подчиняется мелодическому ритму [Там же].

Изучение музыкального фольклора чукчей и других народов Сибири позволило И.А. Богданову (Бродскому) сделать заключение о том, что практически на всем Севере распространен «жанр личных именных песен-оберегов, имеющих три вида: детский (сочиненная матерью), взрослый (сложенная самостоятельно и с годами незначительно обновляемая), предсмертный (подводящая итог жизни)» [Музыкальный энциклопедический словарь, 1990, с. 372]. Но иллюстрируется это наблюдение у чукчей только взрослыми «личными песнями» Л. Актемировой, Етигына, Атчина, Гиункеу, Тнагыргына, Рультинеут [Бродский, Мелодия, 1974, № 20, 22–25, 27]. Правда, на другой пластинке приводятся две личные мелодии чуванки-юкагирки Тынэннэут. Первая песня представлена без жанрово маркирующей лексемы как «песня Кэвэулина» — отца исполнительницы, которую он сочинил для дочери в качестве детской песни-подарка. Он пел ее с колыбельным смыслом на языке чукчей-оленьеводов. Другая песня представлена уже с деформированным чукотским названием жанра — *чининкын гырэп*. Эту «песню» исполнительница Тынэннэут «сочинила» сама в связи со своим совершеннолетием и считает «взрослой личной песней». Она пела свою импровизацию «без семантических слов» про «мечту о счастливой жизни» [Богданов, Мелодия, 1981, № 29, 30]. Вероятно, музыкальная практика чуванцев-юкагиров к XX в. приобрела две измененные формы интонирования: пение в стиле чукчей-оленьеводов и пение в русском фольклорном стиле, как это произошло в песнях жителей с. Марково [ПМА, № 52; Русская эпическая поэзия, 1991, с. 32–37, 51–54].

«Детские» и «взрослые» виды песенной практики у чукчей имеют конкретные наименования: *чакчечанг* — ласкательные песни для детей, в которых исполнители часто поют напев от имени какой-нибудь птички или зверя (см. гл. 1); *чиниткин грэп* — «персональный напев», который испол-

нитель транслирует в качестве собственного изобретения [ПМА, № 52]. Иногда ласкательные мелодии действительно интерпретируются исполнителями в качестве колыбельных мелодий. Но в этом случае изменяется звукоподача и появляется другое жанровое определение *кынгыльэткин* [ПМА, № 52]. «Предсмертные» песни, вероятно, очень редкое явление, возможно, они относятся к числу неназываемых феноменов.

В целом для тембровых текстов чукчей характерны песенные распевы на гласные звуки: *а, э, о, реже и*. Разные по тембру звуки в сочетании с заднеязычными согласными *й, к, н, х, һ, т* формируют тембровые слова и фразы, характерные устойчивые слоговые клише. Приводимые здесь тембровые тексты создают сонорный тип мелодики, характерный именно для чукчей. На основании именно тембровых текстов происходит первичное распознавание этнического адреса напева. Тембровые приоритеты способствуют возникновению такого мелодического типа, который отличается от сонорного типа у эскимосов, эвенов, кереков, коряков и юкагиров, т.е. ближайших соседей по региону [Шейкин, 2002, с. 259].

Яркие образцы тембрового пения были записаны нами от Екатерины Александровны Рультынеут в Новосибирске в 1985 г. Рассмотрим две личные песни.

Первая личная песня представляет собой тембровое пение на гласные звуки *а-я-и* в сопровождении бубна. Основу гибкой мелодии составляют опевающие движения вокруг двух устоев (*g-h*). В неширокий квартовый диапазон помещается четырехзвучная мелодия удивительной пластики и красоты. Песня является восьмикратным повторением этой мелодии, благодаря вокальному мастерству певицы и заложенным в мелодии возможностям для интонационно-динамического варьирования она воспринимается свежо и красиво при каждом проведении. Приведем нотацию песни, сделанную Илпо Саастамойненом (нотный образец 3.46).

Вторая личная песня Е. Рультынеут (нотный образец 3.47) заметно выделяется среди образцов данного жанра своим широким диапазоном (который достигает децимы) и развитой мелодической линией. При ближайшем рассмотрении нотной записи мелодии можно увидеть, что ее широкий звукоряд образован сцеплением двух секстовых звукорядов, расположенных на расстоянии кварты. Первая часть мелодии (а) строится на повторении кратких интонационных ячеек, которые, как бусы, нанизываются на скрепляющую их синкопированную линию ритмического рисунка. Вторая часть мелодии (б), сохраняя интонационную связь с предыдущей, звучит в высоком регистре (на сексту выше), что наводит на ассоциацию с песне-танцами, где повтор мелодии часто звучит у другой группы солистов (в ином — контрастном — тембре).

Пение с бубном

Праздничное исполнение песен у чукчей (так же как и у живущих рядом с ними коряков) всегда сопровождается игрой на бубне. На праздниках, как правило, было принято воспевать, восхвалять гостей и побе-

дителей соревнований. Характерно, что многие умелые исполнители праздничных песен с бубном имели в запасе не только разные мелодии, но и несколько ритмических формул; при помощи чередования мелодий, ритмов, возгласов, горлохрипения на вдох и выдох создавались песенные композиции [Шейкин, 2005, раздел «Коряки»].

В текстах песенных импровизаций и песенных композиций часто используются восхваления *анъягыргын*, название жанра производно от слова *анъяк* 'хвалить' [ПМА, № 52; Богораз, 1937, с. 4; Чукотско-русский словарь, 1957, с. 13; Инэнликэй, 1982, с. 14].

В качестве примеров пения с бубном приведем нотные образцы 3.36–3.45, 3.46, 3.48, 3.52.

Песенные композиции

В песенной практике чукчи часто создают *песенные композиции*, составленные из нескольких отдельных «номеров». При этом большая часть таких композиций связана с танцевальной и пантомимической практикой. Такие композиции могли вырасти на основе нескольких песен и напевов, они включали разные стили интонирования: пение, речитатив, горлохрипение и звукоподражание. При этом не исключалось существование песенных композиций, основанных на одном из типов интонирования.

В качестве иллюстрации хочется привести композицию песни и горлохрипения, исполненную Е.И. Кытгаут [ПМА, № 52, запись 2951e]. В этой композиции две части: песенное интонирование в инновационной манере (жанр частушки) сменяется горлохрипением на вдох и выдох.

Частушки и инновационные песни

Жанру частушки, популярному в советский период, посвящает специальный раздел своей книги В.А. Лыткин [1970, с. 81–85]. В частности, он пишет, что «вначале частушки на местные темы пелись на мелодии русских частушек», приводя в пример «Лирические частушки» Е. Кылытагиной и И. Кэргиной [Лыткин, 1970, с. 81], нотный образец этой частушки в тональности «соль» мы приводим в нотном приложении (нотный образец 3.62).

Затем автор указывает на появление «созданных в духе традиций национальной чукотской музыки» частушечных мелодий, которые он слышал в селах Канчалан, Кеппервеем, Островное [Там же, с. 82]. Он описывает особенности исполнения частушек чукотскими исполнителями: «Многие чукотские частушки, как и в русских селах, исполняются двумя самостоятельными артистами в виде диалога между ними. Частушки эти остроумны, хлестки. Они всегда говорят о конкретных лицах, о конкретных жизненных явлениях. В одних случаях в них прославляются передовые труженики села, в других — критикуются те или иные недостатки»

[Лыткин, 1970, с. 82]. В качестве примера В.А. Лыткин приводит «Частушки о трусливом ухажере» В. Корчагиной — Этвунэ [Там же, с. 84–85]:

Однажды в день отдыха
Юношу уставшего
Заарканила я чатом.
Я сказала ему: если скучаешь, приходи.
Чаю вместе попьем. Приходи.
Я бы, конечно, пришел к тебе,
Тем более что часто здесь бываю
Из-за любви к тебе.
Но только ой как боюсь:
Твой отец сердитый, я его боюсь....

В приведенном текстовом фрагменте прослеживается диалогическое чередование стрóf (поющих поочередно девушкой и юношей), проявляется образная шутливость (девушка ловит юношу, как оленя, арканом; юноша преувеличенно «боится» отца девушки). Мелодия песни напоминает «Собачью упряжку» в записи Х. Нарвы [Нарва, Португалов, 1966, с. 105–106] по звукоязычному строению (ангемитонный тетракорд в квинте $g-b-c-d$) и остилатно-повторяющимся в начале мелодической строки попевок ($b-g$). Однако метроритм частушки явно упрощен (слоги практически лишены распевов) — что вполне объяснимо исходя из природы частушечного жанра, ориентированного на текст (меткое, выразительное слово). Отметим также метрическую регулярность четырехдольного напева — явную рефлексию на квадратность построений русских частушечных мелодий. Приведем нотный образец этой частушки в тональности «соль» (нотный образец 3.63).

Типичной является музыкальная структура частушки с синкопированным трехдольным ритмом, представленная в нотном образце 3.76 («Чукотские частушки»). Мелодия этой частушки состоит из двух строк, основанных на соединении повторяемых элементов (одностопный ямб в первой строке, двустопный — во второй строке). Синкопированный ритмический рисунок (ямб с ударением на втором слоге) служит объединяющим началом для всей структуры мелодии.

Появившиеся в большом количестве в 1960–1970-е годы инновационные песни (о Ленине, партии, советской жизни и т.д.) привнесли в чукотскую музыку некоторые новые черты. Прежде всего это — метро-ритмическая регулярность и квадратность периодических построений, основанная на парной повторности ($2+2$, $4+4$). Нельзя сказать, что ритмо-метрической регулярности вовсе не было в чукотской музыке раньше: она была свойственна песенно-танцевальным композициям в сопровождении бубна. Однако именно в инновационных песнях такая организация становится правилом. Как пример приведем песню «Наша Родина» (нотный образец 3.64). Олиготонная трехзвучная мелодия гибко движется между крайними устоями, то спускаясь к основному тону (g), то поднимаясь к верхнему устою (h). Основная попевка мелодии (изложенная в первых двух тактах) трижды повторяется, однако из-за постоянного ритмического

варьирования не воспринимается как буквальный повтор. Тем не менее структура мелодии абсолютно уравновешена и укладывается в 8 тактов (после трехкратного повтора основной попевки следует заключительная фраза).

В песне «Мы все за мир» явственно заметны инновационные черты в ладообразовании (нотный образец 3.65). Шестизвучный звукоряд образует гексахорд минорного наклонения (g-a-b-c-d-es). Мелодические интонации восходящих уменьшенной квинты и малой сексты с последующим нисходящим малосекундовым заполнением (es-d) придают чукотской мелодии не свойственный ей ранее лиризм. Повторная структура мелодических периодов (фразы и предложения которых разделены паузами) также способствует впечатлению инновационности напева.

Очевидно, что инновационные жанры чукотского фольклора испытывают влияние русского музыкального фольклора (частушки), советской массовой песни и композиторской музыки.

ГЛАВА 4

ОБРЯДОВЫЕ И ЭПИЧЕСКИЕ РЕЧИТАТИВЫ, ПЕСНИ, НАПЕВЫ И ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ

В жанровом отношении обрядовая культура интонирования чукчей охватывает практически весь спектр интонационно-акустических возможностей этноса. Проблема исследования обрядового фольклора заключается в выделении именно обрядового интонирования. Ряд обрядов сопровождается речитативами, пением, звукоподражаниями и горлохрипением, которые по интонационному содержанию не отличались от аналогичных форм интонирования в других жанровых сферах. В таких случаях для обряда важным моментом был сам факт пения, а какая мелодия или инструмент использовались для этой цели — было второстепенным (если вообще имело значение). Между тем ряд интонационно-акустических феноменов имел строгое ритуально-обрядовое предназначение в традиционной культуре чукчей. По этой причине основной задачей данного раздела является исследование отличительных свойств обрядового интонирования.

Анализ обрядовых форм поведения чукчей предполагает рассмотрение их связей с играми и танцами [Богораз, 1949, с. 237–254]. Более того, возникает задача определения «границ» между обрядом и игрой, между танцем (как сугубо художественным явлением) и обрядовой кинематикой. В этом же контексте возникает проблема обрядовых и фольклорно-художественных заимствований как контактных явлений в культурах эскимосов, кереков, коряков, эвенов, юкагиров, русских и других народов (народы Америки, народы Тихого океана, мифологические предшественники чукчей). Данная проблема пока слабо освещена в научной литературе, вследствие чего схемы заимствований непонятны.

Первые упоминания об интонационной практике в чукотских обрядах встречаются в работах Г.А. Сарычева (1791) и Ф. Матюшкина (1821), приведенных нами во Введении.

А.Е. Дьячков обратил внимание на то, что во время жертвоприношения чукчи «смотря на небо, что-то наговаривают шепотом» и закалывают оленя [Дьячков, 1992, с. 198].

Между тем у чукчей существовала целая система обрядовых празднеств, которые отражали специфику хозяйственной жизни и традиционное мировоззрение. Локальная специфика культурно-хозяйственного типа в каждой из групп этноса (чукчи-оленьеводы, чукчи-зверобой, береговые чукчи) отразилась на их обрядовой жизни. По этой причине В.Г. Богораз, а вслед за ним М.Я. Жорницкая разделили праздники оленьеводов и праздники поморов [Богораз, 1939, с. 71–104; Жорницкая, 1983, с. 54–72]. В.Г. Кузнецова при этом рассмотрела праздники амгуэмских чукчей, кото-

рые отражают специфику обрядовой традиции у тундровых чукчей, живущих вдоль берега Ледовитого океана [Кузнецова, 1957, с. 263–326].

Среди оленеводческих праздников отмечены осенний и зимний убой оленей.

Праздник *осеннего убоя оленей* — *вылгы-каанматгыргын* — проводится с целью заготовки шкур, которые употребляются для всех видов зимней одежды. Этот праздник знаменует собой «присоединение стада к дому». Во время встречи прибывшего стада его приветствуют обычными пастушескими возгласами, которыми призывают оленей, — *хок-хок*. Некоторые дети «стреляют по направлению к стаду из своих луков стрелами, концы которых обожжены в огне, другие стреляют из ружей, некоторые потрясают копьями, как бы собираясь бросить ими в оленей. Все эти действия имеют целью испугать и отогнать злых духов, которые могли пристать к стаду, когда оно было на чужой земле, вдали от защиты семейных «охранителей» [Богораз, 1939, с. 76].

Основное обрядовое действие — жертвоприношение оленей (количество принесенных в жертву животных соответствует статусу семьи). Вместе с жертвоприношением оленей по обычаю приносят в жертву одну-две собаки [Богораз, 1939, с. 74–75; Кузнецова, 1957, с. 263]. Далее производят ритуальное помазание кровью и готовят жертвенное мясо к поеданию. «После еды снимают все принадлежащие семье бубны, висевшие на шестах полога за занавеской из сырых шкур, и начинается обряд. В бубны бьют в продолжение всего остатка дня по очереди все члены семьи. Когда кончают все взрослые, то их место занимают дети и в свою очередь продолжают бить в бубны. Во время игры на бубнах многие из взрослых членов семьи призывают «духов» и стараются побудить их войти в их тело. Они, подражая шаманам, имитируют крики различных животных и производят звуки, считающиеся характерными для «духов». Эти звуки производятся вибрирующим движением губ при быстром и резком качании головы. Получается звук вроде «пррр» [Богораз, 1939, с. 76]. В данной цитате отметим продолжительное ансамблевое звучание бубнов как символа обрядового соприкосновения с сакральным животным. В современной интонационной практике сохранилось сопутствующее обрядовым подношениям ритуальное поведение, которое представлено звучанием бубнов, танцевальными формулами и поэтическим текстом.

Праздник осеннего забоя оленей, согласно полевым исследованиям М.Я. Жорницкой, назывался *нгэнриргун*. Исследователь наблюдала его в 1974 г. в оленеводческой бригаде совхоза «Энмитагин», в семье Н. Этенеут. В целом праздник отличался значительной ролью женщины в его проведении: женщины устанавливали праздничную ярангу и заводили новый «чистый огонь». После этого они организовывали «благодарственный танец вокруг очага», который являлся центральным элементом праздника [Жорницкая, 1983, с. 54–55]. В обычае «общения» с жертвенными животными существовал один примечательный эпизод: «развешивание частей оленьей туши сопровождалось битьем в бубен. В течение остатка дня бубен переходил из рук в руки взрослых и детей» [Кузнецова, 1957, с. 280].

Учитывая, что бубен у чукчей-оленьеводов изготавливался из кожи оленят, удары по бубну расценивались как прикосновение к плоти животного. Игра на бубне в этих условиях приобретала ритуальный смысл общения с жертвенным животным. К тому же исполнители обряда считали, что «игра в бубен успокаивает важенок, лишившихся телят, и веселит работающих женщин» [Жорницкая, 1983, с. 58]. На третий день праздника, который назывался «дымным днем», ритуал проводился в закрытой *яранге*. Она наполнялась дымом, и хозяин с кем-нибудь из родственников начинал громко бить в свои бубны. При этом почти все присутствующие «пели, сопровождая исполняемые мелодии отдельными танцевальными движениями (приседали, поворачивали корпус и голову вправо и влево и т.д.)... каждый исполнял свою личную песню». Эта мистерия продолжалась всю ночь, а на утро хозяйка поднимала шкуру, закрывавшую вход в ярангу, и хозяин «мелкими ударами в бубен *выгонял* дым из *яранги*» [Там же, с. 59]. Все участники покидали «дымный дом», *стряхивая* с себя проблемы, беды и несчастья. Таким образом, участники ритуала избавлялись от злых духов.

Обращаем внимание на структурную близость данного обряда с медвежьим праздником, известным у нивхов, орочей и т.д., которая проявляется в ведущей роли женщины в обряде. Это указывает на то, что древний культ животных актуален для жителей северо-востока Сибири. Он сохраняет древнейшую традицию женских праздников, выраженную в ритуальном общении женщины и животного (медведь, олень, кит).

Дополним описание праздника осеннего убоя оленей нашими полевыми материалами. Праздник *вылгы-каанматгыргын* содержал несколько обязательных фольклорных действий. Хозяин яранги первоначально обходил по кругу домашний очаг и при этом ударял в бубен. Игра на бубне сопровождалась пением. Следом за хозяином яранги эту же процедуру проделывал сын хозяина и заключала ее хозяйка яранги [ПМА, № 52, с. 106]. На празднике *вылгы-каанматгыргын* в качестве обязательного ритуала усть-бельские чукчанки танцевали в сопровождении горлохрипения *пилгъэйнгэн*, изображая голоса оленей [ПМА, № 52, дневник, с. 106–107]. Ритуальный смысл имели звукоподражания волку, медведю, ворону, чайке, куропатке. В целом обрядовое подражание голосам зверей и птиц у чукчей отличалось от пения и горлохрипения. Они представляли особую форму интонирования, в которой осуществлялась своеобразная игра — перевоплощение в животное, поэтому называлась *тантэнмын-гыннэкэтык* ‘играть в животное’. Оканчивались обрядовые действия пением «личных песен». В заключение женщины, надевшие праздничные одежды, танцевали, взмахивая руками, показывая, что они выгоняют злых духов. Движение напоминало подметание пола, только делали его по воздуху. В этот момент мужчины особенно громко играли на бубнах [ПМА, № 52, дневник, с. 107].

Праздник *зимнего убоя оленей* называется *тэнатрытвангыргын* и проводится в связи с установкой постоянного зимнего жилища. Оленеводы приносят оленей в жертву *Рассвету* и *Земле*, при этом они практически

из кожи оленят, эти животного. смысл общения а считали, что веселит работу праздника, закрытой яран- родственников присутствующие танцевальными право и влево и ярия продолжавшую вход в из яранги» [Там ая с себя про- ла избавлялись

обряд с мед- торая проявля- а то, что древ- та Сибири. Он аженную в ри- кит).

шими полевы- ал несколько начально обхо- Игра на бубне же процедуру [ПМА, № 52, ательного ри- горлохрипения ик, с. 106–107]. о, ворону, чай- ерей и птиц у авляли особую азная игра — ын-гыннэкэтык нием «личных жды, танцева- духов. Движе- оздуху. В этот А, № 52, днев- ыргын и про- ца. Оленеводы и практически

повторяют все те же основные ритуалы, что и в осеннем празднике, но менее масштабно и продолжительно [Богораз, 1939, с. 77]. Варианты обрядовых процедур, связанных с «приветствием», «благодарением» и «изгнанием» духов, записанные М.Я. Жорницкой, могут быть объяснены не только локальными особенностями, но и использованием этих обрядовых процедур в разных календарных условиях [Жорницкая, 1983, с. 59–61].

Зимой и весной совершается ряд небольших жертвоприношений, знаменующих космические события. Это *кормление созвездия Пегиттын* (проводимое во время зимнего солнцестояния); *жертвы Солнцу* (совершаемые в период отгона стад на летнее пастбище); *жертвоприношение молодому месяцу* (осуществляемое произвольно по времени с целью умиловить злых духов) [Богораз, 1939, с. 77–78].

Регулярно при смене местоположения *яранги* совершается жизненно важный обряд *жертвоприношения огню*, называемый *энанкаавкургын*, что буквально означает 'побуждение огня трещать' [Богораз, 1939, с. 79]. Этот ритуал осуществляется для получения удачи на охоте. Близкий к нему обряд *энатчыыргын-инэтчыркын* у амгуэмских оленных чукчей, во время которого кормят огонь и шепчут промысловые заклинания, связан с поимкой пушных зверей [Кузнецова, 1957, с. 289–293]. Описание *обряда, связанного с рыболовством*, говорит о том, что он является функциональной конкретизацией обряда жертвоприношения [Кузнецова, 1957, с. 320].

Праздники *чукчей-поморов* определенным образом имеют генетическую связь с обрядовой традицией не только чукчей, но и эскимосов. Среди этих праздников следует отметить *поминальные жертвоприношения умершим*, *жертвоприношение морю* и *обрядовый дом* [Богораз, 1939, с. 84–85]. Все они сопровождаются исполнением песен. Но особенно выделяется *осенний праздник* [Там же, с. 86–88], на котором обязательной частью являются праздничные пляски женщин, песни в сопровождении бубна и шаманское камлание (которое идет отдельной программой). Типичным праздником поморов является *праздник морского божества Кэрэткун* [Там же, с. 88–94, рис. на с. 90], на котором используют язычковые свистки с плоским деревянным корпусом и пищалки из гусиных перьев. Последние, по мнению В.Г. Богораза, имеют «скрипящий звук». Во время игры на пищалках и свистках дети садились на корточки и «прыгали вокруг очага» [Богораз, 1939, с. 93]. Приводятся и рисунки двух свистков [Там же, с. 96]. Аналогичный праздник у эскимосов был посвящен божеству *Качак* [Там же, с. 95–96]. Во время праздника исполнители вместо китового уса пользовались «деревянной палочкой», которую называли «веслом». Аналогичное явление отмечено у оленных чукчей во время благодарственного обряда, посвященного удачной рыбалке [Кузнецова, 1957, с. 326; Жорницкая, 1983, с. 71–72]. Обращает на себя внимание, что стучащая по борту лодки палочка-«весло» имела ту же функцию, что и ритуальные палочки на празднике медведя у нивхов.

Негроидные черты Кэрэткуна и его супруги (они «имеют черные лица») [Мифологический словарь, 1991, с. 285] указывают на его связь с культурами народов Океана. Вероятно, другие связи имеет *праздник гага-*

ры, на котором также использовались пищалки из пера и ленточная пищалка с плоской деревянной оправой [Богораз, 1939, с. 96–97]. Праздник *байдары* [Там же, с. 98] и примыкающий к нему *праздник голов* связаны с традициями океанических культур. На обоих праздниках поются семейные песни, и хозяин праздника, как бы подбадривая певцов, восклицает *ёхэ-ёхэ* [Там же, с. 98–99]. Связан с обрядовой традицией эскимосов и *праздник кита*, на котором устраивали подбрасывание женщин на шкуре моржа [Там же, с. 100]. На празднике кита мужчины, сидя в специально изготовленной для обряда лодке и имитируя движения рыбаков, держат бубны и ритмично поют песню на тембровый текст *эй-нгэй-нгэй* (эскимосская мелодия).

Существуют общие праздники, характерные и для тундровых nomадов, и для поморов. Это праздник, посвященный появлению солнца после полярной ночи *кэмэтык* [Чукотско-русский словарь, 1957, с. 70]; праздник после отела оленей, или *праздник рогов* — *килвэй*, который справляют не только оленные, но и береговые чукчи [Богораз, 1939, с. 99]. На празднике были очень популярны олени гонки *эраыргын* [Кузнецова, 1957, с. 308–314].

Система весенних и осенних праздников у чукчей имеет много «цитат» из более активно применяемого праздника Кита у эскимосов.

Праздник, связанный с добычей диких оленных быков, который существовал у оленных чукчей, получил название *энатчыргын*. Аналогичный обряд у поморов связан с охотой на моржей [Богораз, 1939, с. 79–81]. Одно из названий этого праздника у амгуэмских чукчей связано с определением охотничьего обряда в целом — *пойгымнгэныргын*, которое произошло от слова *пойгын* 'копье' [Кузнецова, 1957, с. 326]. Данный обряд сопровождался пантомимическим танцем и песней «Охота с копьем» (исполнители из прибрежного поселка Уэлен) [Нарва, Португалов, 1966, с. 113–114, 122].

Песня «Охота с копьем» (нотный образец 3.88) поется на тембровый текст. В ней отчетливо выделяются две части: распевная и речитативная. Три предложения первой (распевной) части имеют сходную структуру мелодического рисунка, основанного на бесполутоновой гексатонике. Они содержат темброво-регистровый контраст (начало второй строки на кварту выше начала предыдущей), что в целом типично для структуры песнетанцев. Речитативная часть — репетиции на тоне «а» — контрастирует с первой по типу интонирования и, возможно, основана на прообразе заклиний.

На охоте или при охране стада появление дикого животного (оленья, моржа, медведя) охотники «встречают заклинаниями». Например, если дикий олень приходит к стаду, то этим заклинанием охотники стараются «заставить его принять на некоторое время привычки домашнего оленя, чтобы он мог служить хорошим производителем» [Богораз, 1939, с. 79]. После того как дикого зверя убьют, его голове устраивают праздник, приносят жертву домашними оленями. Ритуал посвящают не только дикому оленю, но и восходящему солнцу (Заре), иногда закалывают и третьего быка, принося жертву Надиру (точка небесной сферы). Во время обряда

«все члены семьи встают вокруг огня. Старшие из них бьют в бубен, другие же поют старую семейную песню. Хозяин поет: «Go, megin? go, lenton!» (О, кто [здесь]? О, голова [здесь]!)» [Там же, с. 80]. Такой песней может быть «личная песня» одного из наиболее авторитетных предков рода. Охотничьи ритуалы также могли заканчиваться песней животному, которому был посвящен ритуал: «Дикому оленю», «Моржу», «Медведю», «Волку» или «Росомахе» [Там же, с. 81].

Показательна в этом отношении песня «Медведь» с иносказательным содержанием, в которой дикое животное сравнивается с «горбатой старухой, идущей в красной шапке и загораживающей от солнца...» [Нарва, Португалов, 1966, с. 119–120, 123, № 28] (нотный образец 3.73).

Обряд (церемония) *благодарения* имел универсальное значение и как обрядовая процедура с некоторыми изменениями присутствовал во многих праздниках. По мнению В.Г. Богораза, любая неожиданная прибыль (ценный зверь, удачная торговля) становится поводом для проведения этого праздника (обычно один-два раза в год) [Богораз, 1939, с. 81], и называлась эта церемония *мнгэгыргын* [Богораз, 1934, с. 97].

Обряд состоял из трех этапов:

1) жертвоприношение и пир, во время которого дети во главе с наследником хозяина обносят шатер жертвенной пищей, громкими возгласами «його! його!» прогоняя злых духов [Богораз, 1939, с. 82]; этот же возглас «його! його!» многократно громко повторяет хозяин, по окончании пира сидя на шкуре у внутреннего полога и начиная обрядовое пение, к которому присоединяются все присутствующие [Там же];

2) состязание шаманов;

3) пляска *стряхивание*, которая указывает на то, что «с тела пляшущего стряхиваются болезни и злые духи» [Там же].

Последний этап обряда впервые описал Ф.Ф. Матюшкин (см. [Врангель, 1948, с. 185–186]), но в описании В.Г. Богораза этот жанр обрядового фольклора выглядит более убедительным: «Пляшущие образуют две отдельные группы, которые размещаются с двух противоположных сторон очага. Одна группа становится с наружной стороны очага, спинами ко входу; эта группа состоит по большей части из людей постарше. Другая группа расположена с внутренней стороны очага, спинами ко внутреннему пологу и лицами ко входу. Это — женщины, одетые в верхние кухлянки, украшенные бахромой и подвесками. Первая группа считается более важной, входящие в нее называются “празднично-шевелиющиеся”. Вторая группа называется “стоящими” или “стоящими женщинами”, так как они стоят, в то время как зрители сидят. Пляску обычно открывают хозяин и хозяйка, в то время как все остальные сидят еще на местах. Поэтому хозяин дома называется “пролагателем дороги”. Под ногами пляшущих растягивается шкура. Хозяин бьет в семейный бубен, употребляя при этом вместо колотушки из китовой кости (точнее из китового уса. — Ю.Ш.) деревянную палочку. Он ударяет ею снизу в деревянный обод бубна. Хозяин и хозяйка поют различные напевы по выбору. Обычно начинают с семейных, перешедших по наследству напевов, затем уже напе-

вают мелодии своего собственного сочинения. Каждый напев повторяют по несколько раз подряд. <...> Движения пляшущих супругов почти одинаковы. Оставаясь все время на одном месте, они сгибают и разгибают свое тело, качают головой сначала направо, а потом налево. Время от времени они садятся на корточки и тотчас же снова вскакивают. Затем первые пляшущие уступают место другим, которые выступают в одиночку, по очереди. Вскоре с каждой стороны вступает по несколько исполнителей» [Богораз, 1939, с. 82].

Важно обратить внимание на то, что в качестве обрядовой песни используется семейная или персональная мелодия. Таким образом, В.Г. Богораз свидетельствует о существовании архаичного жанрового принципа омузыкаливания обряда, согласно которому магический смысл несет сам принцип пения.

Создание специальных напевов для конкретного обряда — это следующий «шаг» музыкальной традиции, который интонационная практика в этом обряде еще не сделала. Между тем пение как часть обрядового фольклора формирует особый случай «жанр без жанра», т.е. мелодика не «традиционализируется», не становится безымянным символом культуры этноса, а является «стихийным выражением музыкального инстинкта» [Барток, 1966, с. 11], сохраняя реликтовый принцип «личной песни». По этому поводу интересное резюме делает В.Г. Богораз: у чукчей «не существует никаких правил пения. Каждый поет свою песню, прекращая ее только тогда, когда чувствует себя усталым» [Богораз, 1939, с. 82].

Благодарственный обряд у амгуэмских оленных чукчей назывался *мнгэыргын* [Кузнецова, 1957, с. 314–318]. «Мужчины выходили из яранги с сосудами, наполненными жертвенной пищей и, шествуя один за другим, двигались вокруг яранги “по солнцу”, при этом выкрикивали стереотипное, дважды подряд повторяемое слово “огой-огой” (його-його), которое произносили на этом празднике и во время игры на бубнах в яранге» [Кузнецова, 1957, с. 317].

Фольклорная традиция в обряде благодарения проявилась как нигде ярко. В наружной «затемненной части жилища» в обряде участвовали «в равной мере мужчины и женщины». «Мужчины били в бубен, становясь на северную половину яранги недалеко от входа лицом к очагу, или садились на оленью шкуру, разостланную на земле вблизи очага с северной стороны. Женщины же размещались в глубине жилища. При этом хозяйка занимала место вблизи обрядового оленя и большую часть времени сидела на *чотчот’е* (изголовье у полога)» [Кузнецова, 1957, с. 318]. В это время происходил важный момент песенного общения между присутствующими: «Обитательницы яранги вставали для песнопения по очереди, сменяя одна другую. Хозяйка яранги также участвовала в песнопении» [Там же]. Здесь поочередное пение всех участников подтверждает обычай поочередного музыкального выражения участников обряда, выявленный В.Г. Богоразом.

Сам же «благодарственный обряд» начинал хозяин яранги ударами в бубен. «Для этого он становился вблизи закрытого входного отверстия

яранги. Иногда рядом с ним находился еще мужчина из этой же яранги. Они ударяли снизу в обод бубнов колотушками. Затем включалась в обряд хозяйка, исполняя напевы, перешедшие от матери. Через некоторое время ее сменяла другая женщина. Присутствующие криками ободряли бьющих в бубен, время от времени повторяя возгласы «огой-огой» (його-його). <...> Женщины из семьи, проводившей обряд, сменяли одна другую в пенье или же пели одновременно, каждая свои напевы. Обряд длился в течение нескольких часов» [Там же]. В целом сонорный аспект этого обряда представлял собой «многоголосное пение женщин», т.е. спонтанное разноголосие, основанное на произвольном сочетании голосов; «ударов в бубны», которые были в этот момент у всех из присутствующих; «возгласов», отражающих эмфатизированный принцип интонирования. В.Г. Кузнецова описывает обстановку пения: «Дымная яранга наполнялась разнообразными звуками: многоголосным пеньем женщин, ударами в бубны, возгласами присутствующих. Менялись многократно исполнители игры на бубнах, их передавали женщинам своей семьи и гостям-мужчинам, били в бубны и мальчики» [Там же].

У амгуэмских чукчей в середине XX в. шаманский раздел был пропущен, и исполнители обряда сразу перешли к финалу — *тэвляыргын* 'стряхивание', который освобождал его участников от заболеваний и нападения злых духов. Во время обряда «вся семья становилась вблизи очага, мужчины — со стороны входа в жилище, а женщины со стороны полога, размахивая руками и ударяя себя по бедрам, одновременно произносили несколько раз звук, похожий на *гук-а гук-а*» [Там же]. Данный обрядовый речитатив исполнялся протяжно.

«Благодарственный обряд», совершаемый в связи с охотничьим и рыболовным промыслом, у амгуэмских чукчей имел конкретное название *пойгымнэыргын*, которое можно перевести 'обряд копья' (*пойгын* букв. означает 'копье'). Во время обряда собравшиеся «играли в бубен», «пели и танцевали». При этом сам бубен назывался иносказательно «лодка» — *этвет*, а палочка, которой по нему ударяли, — «весло» — *тэвэнанг*. Аналогичное определение бубна и палочки как «лодки и весла» наблюдалось у чукчей-поморов на празднике, посвященном морскому божееству *Кэрэткуну* [Кузнецова, 1957, с. 326].

Благодарственный танец вокруг очага начинали дети игрой на бубне, который «у чукчей, как и у эскимосов», являлся «голосом очага». Далее вступали взрослые, чей танец вокруг очага имел ритуальный смысл. Далее хозяйка занималась украшением *яранги* [Жорницкая, 1983, с. 54–55] (описание серии танцев благодарения см. в гл. 3). В данном случае речь идет о типовом мелодическом напеве, характерном для данной группы носителей фольклора.

Наши полевые записи репрезентируют подобное явление у чукчей Энмелена. У поморов из п. Энмелен, согласно историческим рассказам, начало празднику дал мальчик с именем Этуктэк, который остался в живых после того, как вымерли все жители поселка. Этот мальчик установил традицию ритуала *мнгин*. Праздник открывался песней, представляю-

щей «личную мелодию» мальчика. Сохранился вариант этой мелодии, исполненный его правнуком по имени Ятылькут или Етылькут (чукчи п. Энмелен часто вместо звука э-е произносили а-я). В песне пелось про девушек, живущих на энмеленской прибрежной косе. Среди жителей поселка ритуальная мелодия больше известна как «личная песня Ятылькута», но все жители села знают о ее ритуальном предназначении. По объяснению Г.Н. Тагриной, мелодию Ятылькута поют в начале благодарственных обрядов, проводимых во время промыслового затишья в январе или феврале. Во время обряда совершались обрядовые действия по отношению к головам добытых животных. Хозяин яранги «кормил» специально сохраненные для этого действия головы [ПМА, № 52, дневник, с. 54–55, записи 2644–2646]. Мы имеем дело с одним типовым напевом (мелодия Ятылькута), который распознается как праздничная звуковая реальность.

Рассмотрим данный напев (нотный образец 3.4). Маркирует мелодию вибрирующий тембр, который отображен в нотах с помощью волнистой линии. Заметим, что в этом напеве вибрация исполняется только на основном тоне, а другие тоны мелодии интонируются вокально.

Чукчанка из оленеводческой семьи М.А. Рультыне рассказала миф *нивкинэт*, объясняющий происхождение огня в яранге и функцию ритуального пения. Отличительным признаком ритуального пения названо характерное вибрирование в глубине горла (признак «старинного пения») [ПМА, № 52, дневник, с. 75, запись 2718].

По мнению другой чукчанки из оленеводческой семьи К.Н. Пэлятагиной (Етгэун), живущей в п. Хатырка, в каждой семье существует специальная «авторитетная мелодия», которую используют в ритуальных целях для проведения благодарственного обряда. Песня исполняется в сопровождении движения вокруг очага. Такая мелодия еще называется образным словом *огэй*, которое соответствует понятию «мелодия очага», как и голос бубна считается «голосом очага» [ПМА, № 52, дневник, с. 145–146, записи 2856, 2857]. Необходимо подчеркнуть, что информант говорит об одной и той же типовой мелодии, которая используется в различных обрядовых разделах.

В эпической практике также имеются тексты, в которых описывается ритуальное пение *мнгикин-грэп*.

Г.П. Вальнаут из п. Хатырка исполнила сказание «*Ритуалы Ворона*» *Мнгильин Вэльвин*: «Ворон (самка) решил совершить ритуальное песнопение *мнгикин-грэп*. Она позвала Сороку, Чайку, Горностая (тоже самок). Прежде чем начать песнопение, закрыла дверь в жилище. Ворон говорит: *Я — хозяйка и вначале спою*. Песня её состояла из специфических тембровых (вороньих) слов: *о-кале-о-калым-калым*. Далее Ворон обращается к Сороке: *Ты спой*. Песня сороки отличалась от песни Ворона и тоже состояла из тембровых слов: *о-энг-о-о-кай*. Далее Ворон обращается к Чайке: *Ты спой*. Песня Чайки отличалась от песни Ворона и Сороки и также состояла из тембровых слов: *кынга-кынга-ка-ка-ка*. По окончании песни Чайки Ворон сказала: *Теперь, Горностаю, ты спой*. У Горностая рот с дурным запахом, поэтому когда она запела, то рот держала закрытым.

Она интонировала в стиле горлохрипения на вдох-выдох и боится рот открыть из-за дурного запаха. Постепенно Горностай распелась, забыла про запах и открыла рот. Песня Горностая заканчивается энергичным пением *пилгээйнгэн*. Во время ее пения Ворон из-за невыносимого запаха открыла дверь. Запах в яранге был очень сильный, но открытая дверь в яранге, в которой проводится *мнгин*, — это нарушение обряда. Ворон вызвала всех на улицу и упрекнула Горностая: *Почему вы проявляете неуважение! Конеч*» [ПМА, № 52, дневник, с. 157–158, 223, записи 2887–2889].

В записанном в полевых условиях сказании как бы определяется регламент ритуального пения. Во-первых, его должны исполнять женщины (в сказании — это самки животных). Начинает пение хозяйка и далее по очереди поют все присутствующие (ритуальная презентация и общение). Каждый персонаж пел свою «песню», со своими тембровыми словами. Смысловой текст в «песнях» необязателен (возможно, и нежелателен). Ритуальная ошибка Горностая была в том, что она нарушила регламент и от типичной для нее «песни» с закрытым ртом (горлохрипения) перешла к «свободной песне». Ворона вынуждена была прервать ритуал и вывести всех из закрытого жилища, при этом она упрекнула Горностая в неуважении к правилам, потому что правилами ритуальной песни является соблюдение публичных форм интонирования, свойственных именно твоей семье [ПМА, № 52, дневник, с. 223, запись 2887].

Несколько обрядовых песен опубликованы Х.Я. Нарвой и В.В. Португаловым.

Песенное обращение к человеку по имени Варэ («*Песня Варэ*») указывает на праздничную обстановку, в которой оно практиковалась: «Варэ, Варэ, не плачь... В круг выйду, а ты пока отступишь... На часы посмотрю, послушаю железный стук... Солнце поднялось, солнце все отогрело — в тундре все посветлело, в тундре все посветлело...» [Нарва, Португалов, 1966, с. 123]. Этот разорванный по смыслу текст, вероятно, сопровождался танцем, движения в котором пояснялись текстом песни. Мелодия «Песни Варэ» (нотный образец 3.74) отличается плавным движением в объеме кварты, своеобразие ей придает интонационное «мерцание» второй ступени тетра хорда [Нарва, Португалов, 1966, с. 120, № 29].

Песня «Пурга», вероятно, также относится к обрядовому фольклору. Ее содержание свидетельствует о былом магическом применении этого текста: «*Титикинэв* задымил поземкой, задымил... Заячьи, заячьи, заячьи усы... Загораживающий ветер, загораживающие тучи, загораживающий снег, загораживающий мороз...» [Нарва, Португалов, 1966, с. 123]. Мелодия песни «Пурга» может быть отнесена к типичным примерам, названным П. Колларом «колебательными» или «маятниковыми» [Collaer, 1965, с. 130; Шейкин, 2002, с. 39]. Мелодия песни основана на многократном повторе одной и той же фразы, состоящей из трех раскачивающихся попевок [Нарва, Португалов, 1966, с. 118–119, № 27]. Мелодия песни «Пурга» представляет архаичный тип мелодического движения, основанного на олиготонном опевании опорного тона (нотный образец 3.72).

Необходимо отметить важную роль женщины в ритуалах благодарения, что объясняется исторически. Согласно исследованиям И.С. Вдовина, у чукчей, когда они жили в более южных широтах, был материнский род. Но по мере продвижения их на север, где основным занятием становится охота и оленеводство — занятие мужчин, материнский род постепенно утрачивается и начинается становление патриархальной семьи» [Вдовин, 1948, с. 61].

Шаманство у чукчей. По сути своего выражения шаманство чукчей можно назвать антиритуалом. Своей стихийной эмоциональностью и психоделическим состоянием шамана оно резко контрастирует с общественными праздниками, которые являются собственно ритуалом. А главное отличие от праздничных племенных манифестаций состоит в том, что шаманский обряд — это персональный обряд, а не ритуал племени.

Первое описание шаманства у чукчей принадлежит А.Е. Дьячкову: «Мне самому случалось видеть действие двух чукотских шаманов в их юртах. В первый раз случилось мне ночевать втроем, товарищи мои расположились под открытым небом у своих собак, а я поместился в юрте; когда мы улеглись, шаман начал наколачивать свой бубен и что-то напевать, потом вдруг послышался в юрте за пологом голос, разговаривающий с шаманом, что он говорил — неизвестно, потому я чукотского языка не понимаю. Невидимый собеседник напевал чукотскую песню, потом он умолк, но вместо него послышался другой голос, совсем не похожий на первого, таким образом я прослушал около 10 разных голосов песней, сменяющих один другого. Второй случай я видел вдвоем с Борисовым, который покупал у чукчи оленя, тот требовал росомаху за оленя, но Борисову за оленя росомаху дать не хотелось, потому что за нее он мог купить два бобра. Чукча пришел в гнев и начал шаманить. Во время бешенства отрезал он свой язык и положил его на свою ладонь и приложил язык к своему месту после того, как Борисов пообещал дать ему росомаху за одного оленя... я и сам себе не могу дать ответа, действительно в шамане действовала какая-нибудь сверхъестественная сила или они совершают какой-нибудь фокус, обманывающий нас» [Дьячков, 1992, с. 237]. В обоих случаях чукотский шаман совершал необычные поступки: демонстрировал голоса невидимых духов и «отрезал», а затем «прикладывал» обратно свой язык. При этом шаман, по А.Е. Дьячкову, имел одежду, которая «несколько не походит на обыкновенную одежду. Парка, или шуба, шамана покрыта бахромами, побрякушками, которые при малейшем встряхивании производят пронзительный шорох. Шапка у шамана на конус, на верхушке дыры, а бахрома от шапки простирается чуть ли не до колена, так что когда шаман ее надевает, то лицо его все покрывается» [Дьячков, 1992, с. 237]. Бубен шамана, которого наблюдал А.Е. Дьячков, тоже отличался от обычного песенного бубна: «...бубен шамана состоит из деревянного обруча, натянутой на него оленьей кожи и центральной оси или рукоятки. Формой бубен изображает как бы лицо человека (овальная форма. — Ю. Ш.)» [Дьячков, 1992, с. 237]. Овальная форма бубна способствует тому, что верхняя и нижняя части инструмен-

ах благодар-
И.С. Вдовина,
материнский
занятием ста-
ий род посте-
льной семьи»

нство чукчей
остью и пси-
с обществен-
м. А главное
т в том, что
племени.

А.Е. Дьячкову:
шаманов в их
ши мои рас-
ился в юрте;
что-то напе-
варивающий

ого языка не
ю, потом он
похожий на
осов песней,

Борисовым,
ления, но Бо-
нее он мог

ть. Во время
нь и прило-
дал дать ему

та, действи-
ая сила или
Дьячков, 1992,

ые поступки:
«приклады-
имел одежду,

Парка, или
при малей-

у шамана на
чуть ли не
покрывает-

А.Е. Дьяч-
шамана со-
ей кожи и

так бы лицо
]. Овальная
инструмен-

та звучат на разной высоте. Заметим, что при описании шаманских атрибутов А.Е. Дьячков не сделал различия между шаманскими атрибутами чукчей, чуванцев и эвенов. Возможно, что такая общность была характерна для шаманской традиции оленеводов Центральной Чукотки.

В.Г. Богораз, исследуя шаманство среди чукчей и других народов Северной Азии, пришел к выводу, что шаманство имеет четыре стадии, каждая из которых является «шагом» к избранному положению в обществе и ступенью в достижении магического профессионализма.

Первой ступенью в этой иерархической «лестнице шаманской одаренности» было «поголовное» и «семейное» шаманство. По существу, это уже две различающиеся стадии шаманского поведения, границей для которых является степень публичности в проведении сеанса. Но уже для самой ранней формы шаманских практик необходим контакт с миром духов. Этот момент — единственная черта, отделяющая индивидуальные и семейные выступления на родовых праздниках и обрядах благодарения.

Среди профессиональных шаманов В.Г. Богораз выделяет три «категории»: «сношающийся с духами», «смотрящий вовнутрь» и «заклинающий».

Сношающегося с духами шамана зовут *кальаткогыргын* (от глагольного слова *кальаткоурген*, что означает 'говорить по-шамански'). Он знает голоса духов, и они могут через шамана передавать свои «решения» и «наставления». По этой причине «голоса духов» шаман исполняет особой артикуляцией, называемой *чревоуговещанием* [Богораз, 1939, с. 117]. Для профессионального шамана первой задачей было освоить этот способ говорения и пения шаманским голосом. У чукчей он был развит «до степени большого искусства, можно с уверенностью сказать, что чукчи вышли бы победителями в состязании с артистами-чревоуговещателями цивилизованных стран. У присутствующих на шаманском сеансе создается полная иллюзия, что отдельные голоса приходят из различных концов полога. Некоторые голоса вначале очень слабы и тихи, как будто доносятся издалека. Затем они как бы приближаются, постепенно становятся все громче и сильнее, заходят взад и вперед, изменяясь в силе, приближаясь и удаляясь от слушателей. Другие голоса приходят сверху, проходят через полог и как будто уходят в землю, и кажется, что они раздаются из-под земли. В трюках такого рода шаманы подражают крикам зверей и птиц и даже завыванию бури» [Богораз, 1939, с. 121]. Особую артикуляцию чукчи называют *янра-колэркен* ~ *янра-к'олэркын* [Богораз, 1937, с. 88]. В таком качестве, как ее описал В.Г. Богораз, во второй половине XX в. она уже не сохранилась, но техника артикулирования предполагает включение в процесс фонации не только голосовых связок, но и вестибулярных складок, так называемых «ложных связок» (один из примеров работы «ложных связок» — бинарная фонация у народов Центральной Азии) [Чернов, 1986, с. 252–254]. Шаманский обряд, близкий к описанному, наблюдал И.С. Вдовин [1981, с. 186–187].

И.А. Богданов опубликовал «пьесу с речитативом», в которой соединились черты юкагиро-чуванского шаманства и чукотского шаманства *кальаткогыргын*. При лечении больного шаман восклицает: «Ой-ой-ой!

Злая болезнь пришла. Уходи поскорее! Ненужная ты...» Шаманский обряд на пластинке имитирует В. Рагтылын [Богданов, Мелодия, 1981, запись № 26].

Более сильный и, следовательно, профессиональный шаман — *смотрящий вовнутрь*. Этот шаман ставит диагноз происходящим событиям. По этой причине его еще называют шаман-знахарь. Они «занимаются уничтожением злых чар и враждебного влияния духов, или напротив того, сами наводят чары на обреченную жертву» [Богораз, 1899, с. 32]. Но называют такого шамана *гэталъатгыргын*, т.е. словом, связанным с понятием *тянг-кялялвенлен* — человек, «обладающий обширным умом и хорошей памятью». Более того, в имени этого шамана лежит основа слова *кяляльвен* ~ *кальальвен*, означающего три разные, но философски связанные сферы «ум, память и внутренние органы» [Богораз, 1937, с. 82]. Звание «смотрящего вовнутрь» (знающего суть) получал человек, обладающий неординарными интеллектуальными способностями, в его функции входило «предписывать праздники», «предвидеть опасность и удачу», давать верное решение проблем [Богораз, 1939, с. 117]. У авторитетного этнографа по исследованию шаманских камланий И. Вдовина имеются краткие впечатления от обряда шамана этой категории [Вдовин, 1981, с. 186–187].

Заклинающий шаман *эвганватгыргын* — это шаман, наиболее близкий к фольклору, потому что является самым авторитетным знатоком заклинаний, заговоров и благопожеланий [Богораз, 1939, с. 118; Вдовин, 1981, с. 186–187]. Такой тип шамана является создателем наиболее выдержанных по структуре шаманских текстов и напевов, которые становятся традиционными.

Существует ошибочное мнение, что чукчи «не выработали определенных по форме и содержанию общепринятых формул (молитв) при обращениях во время жертвоприношений. Такого рода обращения всегда были индивидуальны. Они выражали определенную просьбу, носили лаконичный, предельно конкретный и ясный по содержанию характер» [История и культура..., 1987, с. 93]. Между тем шаманские заклинания чукчей представляют собой отдельную и самостоятельную сферу фольклора. При изучении заклинаний важно учитывать, что они возникли в профессиональной шаманской среде. Бытовая интерпретация этих произведений народной мудрости могла быть неадекватной по отношению к реальной традиции и произвести впечатление, изложенное выше. Заклинания разделялись по функциям: для приручения диких оленей, которым закликательные тексты пелись в стиле колыбельных песен [ПМА, № 52]; для удачной охоты на дикого оленя и морского зверя; для укрощения непогоды, против прихода духов-недоброжелателей *кэлэ*; для защиты стада от копытной болезни; против нападения волков; при магическом лечении; при «возврате утерянной души»; любовные заговоры и отвороты для ревнивых супругов; заклинания ворона; при состязании в беге [Богораз, 1939, с. 165–174].

Особое значение в интонационно-акустической культуре имеет *шаманское пение*. В.Г. Богораз обратил внимание на следующие особенности. Во-первых, «песня шамана», по данным исследователя, «не имеет слов,

есть короткая повторяемая фраза, начинающаяся с долгого звука» [Богораз, 1939, с. 120]. Во-вторых, «шаман имеет несколько напевов, известных всем присутствующим. Порядок напевов безразличен» [Богораз, 1939, с. 120]. В-третьих, «шаман поет один, и его только подбадривают присутствующие возгласами» [Богораз, 1939, с. 120]. В-четвертых, звуки «шаманской песни» «принадлежат духам и содержат подражания крику животного или птицы, имеет место чревоушание» [Богораз, 1939, с. 121–123]. Среди животных, наиболее часто имитируемых чукотскими шаманами, выделяются рычащие медведи и моржи, фыркающие олени, воющие волки, лающие лисы, каркающие вороны. Все эти голоса могут «переговариваться» между собою в камлании [Богораз, 1939, с. 122].

Пение у «семейных шаманов» стилистически не выделяется из норм бытового пения. Главное отличие этого вида пения от пения в художественных целях — это особый смысл, который вкладывается в шаманское пение, его магическое понимание. Оно заключается в том, что шаманское пение не является голосом самого шамана или его личным песенным выражением. Оно является песней духа, который пользуется *куликуль* и поет свой *грэп*. По этой причине у профессионального шамана «все *кэлэт* появляются как *отдельные голоса*. Они проявляют себя звуками и криками, имеющими тот же грубый, неестественный характер, но теперь эти звуки возникают вне тела шамана. Таким образом шаман переходит к произнесению звуков другого рода, в исполнении которых шаман далеко превосходит любителей, не специалистов» [Богораз, 1939, с. 121].

Чукотский вариант северо-восточного типа *шаманской сонорики* в мелодическом отношении не выделяется из системы личных напевов, но эти напевы репрезентируют не исполнителя, а духа, транслирующего свой напев через шамана.

Шаманский бубен является семейной и личной принадлежностью каждого певца и используется на праздничных и семейных песнопениях. «Малейшая несогласованность между действиями шамана и мистическими голосами его духов приносит смерть» [Богораз, 1939, с. 108]. Чукотские шаманы наказывают своих духов за непослушание.

Шаман «часто упражнялся на бубне, распевал свои напевы и обращался к духам не для каких-нибудь реальных целей, а просто для того, чтобы сохранить близость с ним и избежать их наказания за невнимательность» [Богораз, 1939, с. 111].

Наиболее важной частью шаманства является система *шаманских состояний*, песни шамана являются отражением этих состояний. Ранняя форма постижения шаманского состояния, по мнению чукчей, возникает *под влиянием съеденного мухомора*. «Опьяняющие мухоморы представляют собою *особое племя* — *янра-вагат*... Мухоморы являются к пьяным людям в странной человекоподобной форме... в виде однорукого и одного человека, а другой — похожим на обрубок... Пути мухоморов извилисты. Они посещают страну, где живут мертвые» [Богораз, 1939, с. 5].

Приведем пример «мухоморной» песни из наших материалов (нотный образец № 3.37). Олиготонная мелодия в диапазоне терции поется в сопро-

вождении бубна на тембровые слоги *о-о-о*. Мы видим на этом примере, что такая шаманская мелодия не составляет интонационного контраста с необрядовыми напевами. Из комментария исполнительницы Т.П. Тевлянтонану явствует, что владелица напева чукчанка Етгэут — ее свекровь — могла использовать его в различных ситуациях.

Историческим свидетельством мухоморной песенно-танцевальной практики у народов Чукотки в дооленоводческий период являются рисунки на скалистом берегу р. Пегтымель. Исследователь этого исторического памятника Н.Н. Диков сообщает, что на скалах изображено более 50 композиций, среди которых сцены охоты на диких оленей, медведя и морских животных являются преобладающими. Особое место в петроглифах занимают фигуры человечков охотящихся, танцующих и с мухоморными грибами на голове или вместо нее [Диков, 1969, с. 215–218]. «Пляска мухоморов вокруг жертвенных оленей — наиболее впечатляющая картина всего пегтымельского собрания петроглифов... В верхней ее части очень реалистическая сценка охоты с байдары на кита, ниже — олени (вероятно, пасущиеся) и волк... Главная фигура этой композиции, женщина с большим грибом над головой, с большими серьгами или двумя косами, выполнена с непревзойденной выразительностью» [Диков, 1969, с. 221–222]. Далее историк делает очень важные компаративные наблюдения: «Именно такие человекоподобные каменные галлюциногенные грибы *теонанакатл* видим мы у майя доклассического и классического периодов. Принцип этот вполне соответствует известной общей закономерности антропоморфизации животных или растений на определенной стадии у самых различных народов» [Диков, 1969, с. 219]. Исследователь подробно описывает и анализирует в историческом аспекте рисунки на скалах [Диков, 1969, с. 218–222].

Изображения человечков с грибами на голове свидетельствуют о существовании особого песенного поведения, возникшего под воздействием психотропных средств. Вероятно, эта традиция начала складываться в эпоху «каменных веков». *Психоделическое интонирование*, возникающее *под воздействием мухомора*, сохранилось на нескольких «островках» Сибири (на Камчатке, Чукотке, средней Оби). Следовательно, на пегтымельских петроглифах (Чукотка) изображены мифологические существа — люди-мухоморы, которые, согласно традиционным воззрениям чукчей, учат людей «мухоморным песням» [Шейкин, 2002, с. 346]. В этом ключе следует понимать и шаманский экстаз *ангтеркен* [Богораз, 1939, с. 123], на основании которого формируется специфика шаманского интонирования.

Эпические речитативы, песни, напевы и звукоподражания

Сказки или мифы с песенными или речитативными вставками у чукчей называются *лымгыл*. Название состоит, по мнению Л.В. Беликова, из двух сегментов *лыгэ* 'истина' и *нгыл* 'повествование' и имеет значение

‘истинный рассказ’ [История и культура..., 1987, с. 252]. Аналогичный термин у чукчей можно отнести к чукотским заимствованиям [Асиновский, Володин, 1991].

К сюжетам, которые определяются термином *лымгыл* ‘известное повествование’ или ‘сакральное повествование’, относится «сказка» «Рыбаки и медведь», записанная от Р.П. Геутваль-Шитиковой в п. Усть-Белая. Она представляет собой нарратив, в котором все события воспринимаются как особая и достоверная правда, не подлежащая сомнению [ПМА, № 52, запись 2843].

К сакральным эпическим жанрам относится *тоттомгаткэн-лымгыл* ‘сказание времен творения’, согласно которому первым живым существом в ледяной пустыне была «брюхатая волчица», от «тоскливого воя» которой появились горы, а из чрева все звери [Кто самый сильный..., 1974, с. 10].

Мифологический цикл повествований о *вороне-демиурге* сложился в период длительных контактов предков чукчей и северо-американских индейцев [Мифологический словарь, 1990, с. 130–131]. Главным героем мифов *Куркыл* ~ *Куколь* (*kurkyt* ~ *kukyt*) трактуется фольклористами и этнографами как: 1) мифологический Ворон: культурный герой, создавший свет, небесные светила, сушу, рельеф, зверей и людей, добыл пресную воду, раскрасил всех птиц, положил начало рыболовству; 2) «одноглазый», «кривой» [Богораз, 1937, с. 79; Мифологический словарь, 1990, с. 130–131]. Название имеет лингвистическое сходство с *Кургы-нгяут* ~ *Кургынгэут* (*kurgy-ŋeūt* ~ *kurgy-ŋeūt*) — «паучьей женщиной» [Богораз, 1937, с. 78].

В сюжете, исполненном Константином Котгыргыном, содержится мифологический мотив о возникновении человека, праздников, вещей и оговаривается традиционная роль сказки и сюжетных песен [ПМА, № 52]. Этот *лымгэл* ‘сказка-миф’ называется *Ыльвылю* «Дикий олень», и состоит он из следующих частей: 1) «О происхождении всех вещей», «О происхождении чукчей и эскимосов»; 2) «Как человек познавал табак, чай...»; 3) «Как возникла традиция праздников», «Почему и как научились одеваться»; 4) «Как появилась символика праздников», «Значение сказок и песен в жизни чукчей»; 5) «Как приучили оленей к ездовой нарте», «Как в процессе приручения оленей появились нарты» [ПМА, № 52, дневник, с. 96, запись 2788].

В исполненном М.А. Рультыне нравоучительном сюжете о детях и духе, приносящем несчастье, демоническую песню *кэлы* поет именно этот дух [ПМА, № 52, запись 2715].

В п. Усть-Белая исполнительница песен М.А. Рультыне исполнила «песни» зайца и лисы. *Песня зайца милюттэн-грэп* в традиционном фольклоре являлась песенной вставкой в сказке, но в момент записи она уже исполнялась отдельно, однако исполнительница отметила ее связь с текстом *лымгыл* [ПМА, № 52, запись 2796]. Другая — *песня лисы ятвёлэн-грэп* — сохранила связь с сюжетом сказки. Она звучит как песня лисы-мамы, обращенная к рыжему лисенку: *челгырэк, окак, ай* [ПМА, № 52, запись 2797]. Далее нами был записан текст сказки про лису без напевов

[ПМА, № 52, запись 2798], а потом как бы восстановленный текст сказки про лису с напевом [ПМА, № 52, запись 2799].

Нами была записана сказка про чайку, которая сватала свою дочь [ПМА, № 52, запись 2944]. Приведем текст сказки, представляющий собой диалог между Чайкой и Вороном, причем реплики в диалоге исполняются нараспев:

Чайка говорит-поет: «Эй, кто мою дочь возьмет замуж? Смотрите, в какой она раскрашенной обуви!»

Ворон-Вэтлы говорит-поет: «Я, я посватаю! Кук!»

Чайка отвечает-поет: «Конечно, на старой стоянке оставишь — будет она тебе не нужна совсем».

Ворон отвечает: «Как будто хороша, жизнь имеющая, но с прогнившим низом одежды на ногах».

Еще одна песня в сказке исполнена Г.Н. Тагриной. Сюжет *лымгыл* назван «Жили в тундре муж и жена» [ПМА, № 52, запись 2667].

Речитативные напевы *вэтгавэйнгэн*, к которым относится речитативный напев «О чайке», исполняются скользящим интонированием и записываются специальными знаками. В речитативе «О чайке» (нотный образец 3.21) узкообъемная мелодия основана на полутоновых интонациях, еще более сглаженных за счет приема глиссандо. Напев исполнен в сопровождении бубна.

Напомним также сказание Г.П. Вальнаут «Ритуалы Ворона», которое было проанализировано нами в этом разделе ранее (при описаниях ритуальных напевов). Содержание сказания (находящиеся в гостях у Ворона звери и птицы по очереди поют свои песни) подсказывает его форму: это песенно-прозаическая композиция, в которой нарратив чередуется с напевами.

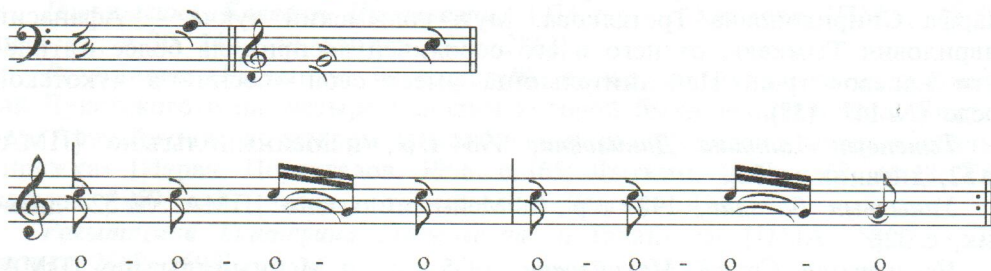
Предстоит еще большая работа по нотации записанных в 1980–1990-е гг. звуковых материалов чукотского повествовательного фольклора. Необходимо помнить, что все тексты многочастны и могут соединяться и перекомпоновываться, поэтому требуется большая лингвистическая работа для разработки нарративов.

НОТНЫЕ ОБРАЗЦЫ

СИГНАЛЫ, ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ

1.1. Возгласы пастуха — призыв оленей. Возгласный напев Эквыргына, отца исполнительницы (отец пел, когда дежурил в стаде). Исп. Т.Н. Тынэ-чейвынэ. Записано 2 августа 1982 г., с. Мейныпильгыно. ПМА, № 22-2, реестр № 43 [Петкевич, 1983, с. 37]. Нотация: Ю.И. Шейкин.

а) возгласное интонирование



б) напев на основе сигнального интонирования

Темп не указан в источнике



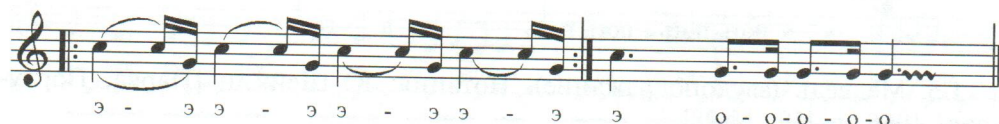


1.2. Призыв оленевода-пастуха. Исп. Я. Гырголькау, 1916 г.р. Записано 22 июля 1982 г., с. Мечэут. ПМА, № 22-2, реестр № 133 [Петкевич, 1983, с. 37]. Нотация: Ю.И. Шейкин.

а) возгласное интонирование

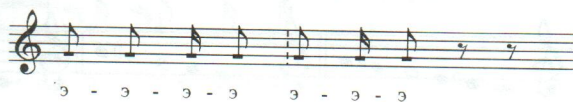


б) напев на основе сигнального интонирования

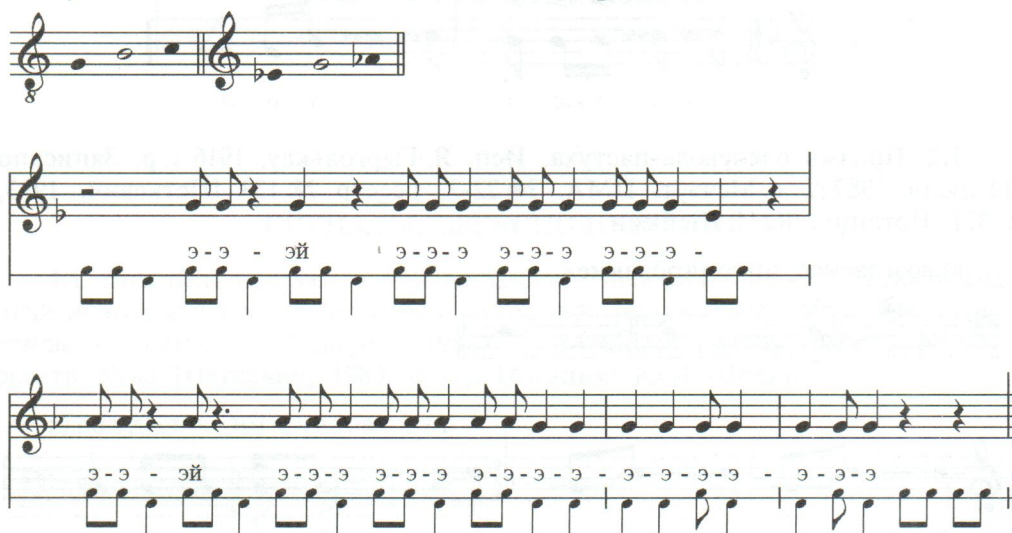


1.3. Возгласы каюра — понукание упряжных оленей. Напев Кооргина. Исп. Кооргин, 1905 г.р. Записано 13 июля 1982 г., в с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 476 [Петкевич, 1983, с. 38–39]. Нотация: Ю.И. Шейкин.

а) возгласное интонирование



б) напев на основе сигнального интонирования



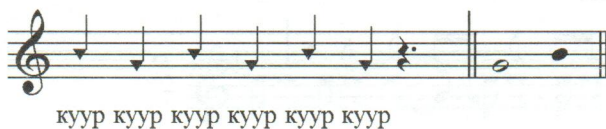
1.4. Возглас каюра, погоняющего собак. Нотация: В. Лыткин – Ю. Шейкин [Лыткин, 1970, с. 52, № 18].



1.5. Медведь (звукоподражание). Нотация: Ю. Шейкин [Нарва, Португалов, 1966, с. 119, № 28].



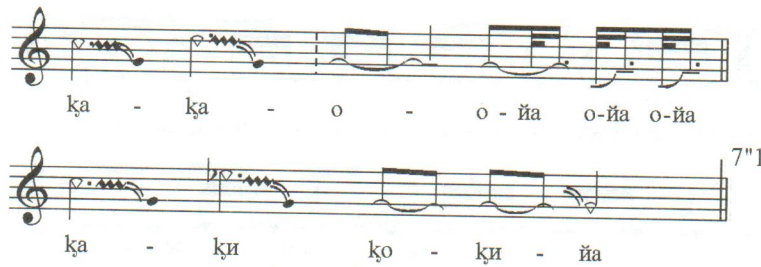
1.6. Журавль (звукоподражание). Нотация: Ю. Шейкин [Лыткин, 1970, с. 66–67, № 25].



1.7. «Песня Чайки» (голос чайки). Исп. Е.А. Рультынеут.

а) возгласный речитативный припев песни. Нотация: Ю.И. Шейкин





б) мелодия песни. Нотация: О.А. Шейкина



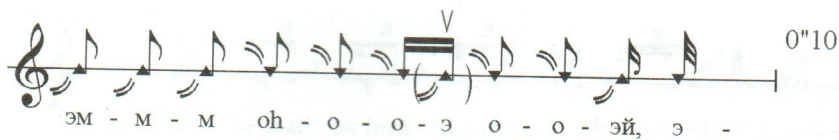
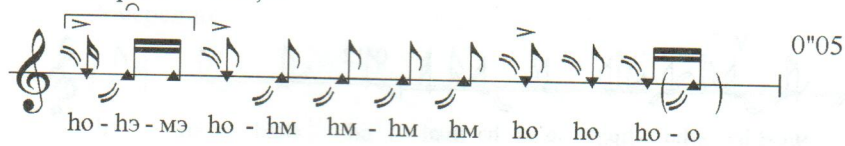
в) мелодия песни (вариант нотной записи). Нотация: В.И. Брусник



ГОРЛОХРИПЕНИЕ НА ВДОХ И ВЫДОХ (ГОЛОСА ЖИВОТНЫХ И СОПРОВОЖДЕНИЕ ТАНЦЕВ)

2.1. Ымымым. Горлохрипение на вдох и выдох «Ымымым». Исп. Н. Аретагина, 1910 г. р., с. Конергино Иультинского района. ПМА, № 33, реестр № 8. Нотация: Т.И. Игнатьева.

Умеренно ♩=0,05"



0"16
 хэ - льэ хэсь - э - хэ - льэ - хэсь, э хэ - льэ хэ - льэ хэ - льэ - хэсь, э

0"19
 хэ - льэ - хэсь, э - хэ - льэ - хэ - льэ - хэсь, э - хэ - льэ - хэсь

0"24
 ЭМ - М - М - М О - О - О - О ЭМ - М - М - М О - О - О - О

0"29
 ЭМ - М - М О - О - О - О ЭМ...

2.2. Ымымым. Горлохрипение на вдох и выдох «Ымымым». Исп. Н. Аретагина, 1910 г. р., с. Конергино Иультинского района. ПМА, № 33, реестр № 9. Нотация: Т.И. Игнатьева.

Быстро $\text{♪} = 0,16''$

0"3
 ЭМ - М - М - хэ хо - о - о - хэ

0"6
 ЭМ - М - М - хэ хо - о - о - хэ

0"9
 ЭМ - М - М - хэ хо - о - о - хэ

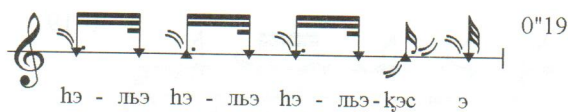
0"12
 ЭМ - М - М - хэ хо - о - о - хэ - э

0"14
 хэ - льэ - хэсь, э хэ - льэ - хэсь э

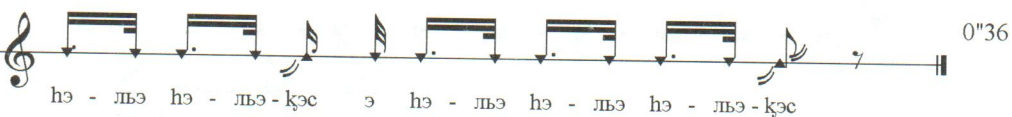
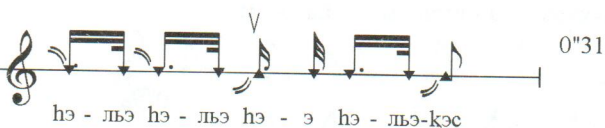
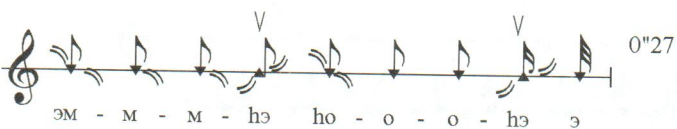
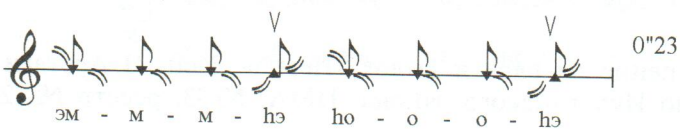
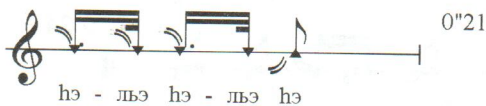
0"16



0"19



0"24



2.3. Корхин (олень). Горлохрипение на вдох и выдох «Корхин» (Олень).
Исп. Н. Аретагина, 1910 г. р., с. Конергино Иультинского района. ПМА,
№ 33, реестр № 10. Нотация: Т.И. Игнатьева.

Умеренно



0"14

ha - хый ha-хый ha-хый ha-хый - ha ha-хый - ha

0"19

хый хый ha - 'хы ha хый - ha ha - хый - ha

0"24

ha - хы ha - хы ha хы - ha ha ha-хый ha - ha...

2.4. Нерпа. Горлохрипение на вдох и выдох «Нерпа». Исп. Н. Аретагина, 1910 г. р., с. Конергино Иульгинского района. ПМА, № 33, реестр № 12. Нотация: Т.И. Игнатьева.

Умеренно

0"4

Эр - ха э - рэль-халь о - лэль - м ha - м

0"9

[м - м - м - м - м - м - м - м]

0"15

[м - м - м - м - м - м - м - м]

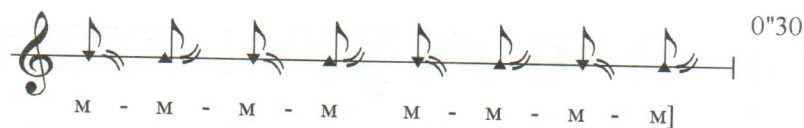
0"19

п'о - о - о ой - о - ой - о - ой

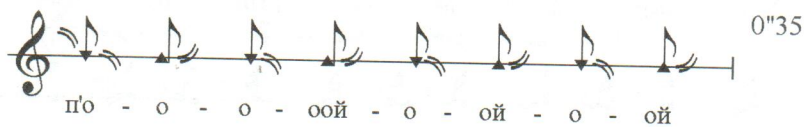
0"24

о - ой о - ой [эм - м - м - м -

0"14



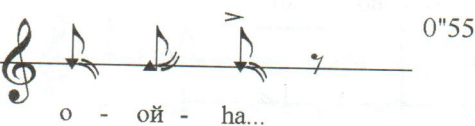
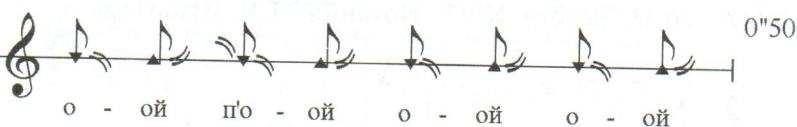
0"19



0"24

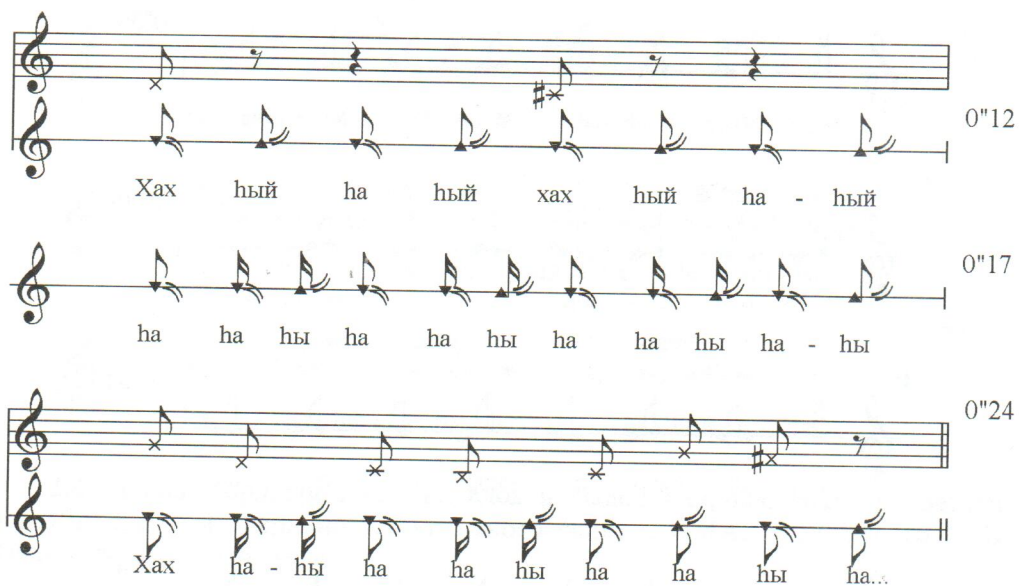


Ареаги-
стр № 12.



2.5. Чайка. Горлохрипение на вдох и выдох «Чайка». Исп. Н. Ареагина, 1910 г. р., с. Конергино Иультинского района. ПМА, № 33, реестр № 13. Нотация: Т.И. Игнатъева.



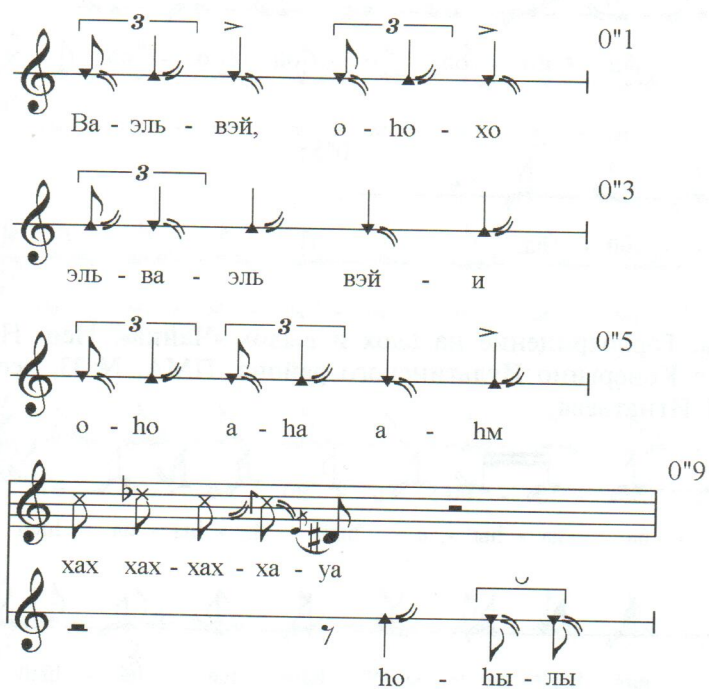


Хах хый ха хый хах хый ха - хый 0''12

ха ха хы ха ха хы ха ха хы ха - хы 0''17

Хах ха - хы ха ха хы ха ха хы ха... 0''24

2.6. Ворон. Горлохрипение на вдох и выдох сочетается со звукоподражанием «Ворон». Исп. Н. Аретагина, 1910 г. р., с. Конергино Иульгинского района. ПМА, № 33, реестр № 15. Нотация: Т.И. Игнатьева.

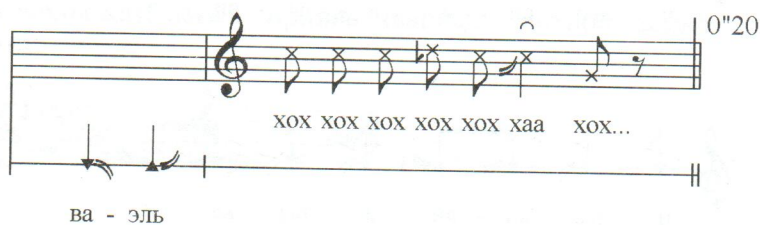
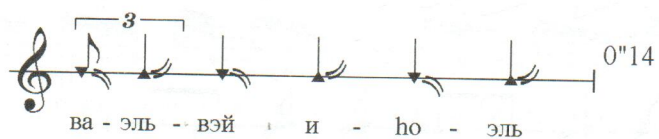
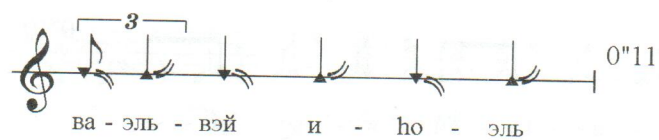


Ва - эль - вэй, о - хо - хо 0''1

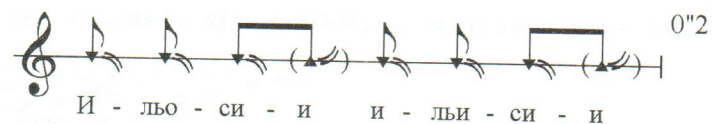
эль - ва - эль вэй - и 0''3

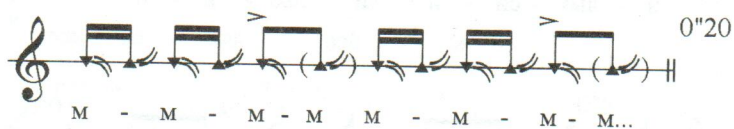
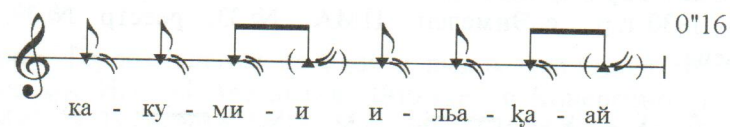
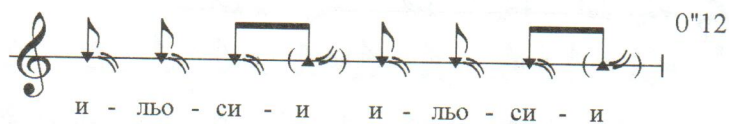
о - хо а - ха а - hm 0''5

хах хах - хах - ха - уа
ho - хы - лы 0''9



2.7. Ильоси. Горлохрипение на вдох и выдох «Ильоси-ильакай». Исп. О.Н. Гиуна, 1930 г. р., с. Энмелен. ПМА, № 33, реестр № 39. Нотация: Т.И. Игнатъева.





2.8. «Мальчик в дедушкиных снегоступах». Исп. Е.А. Рульгынеут.

а) звукоподражательный припев. Нотация: Ю.И. Шейкин



ТОК - ТОК ТОК ТОК ТОК-ТОК-ТОК-ТОК

то-ка-ха то-ка-ха то-к то-ка-ха то-ка-ха то-ка-ха то-к то-ка-ха

б) звукоподражательный припев (вариант нотной записи). Нотация: В.И. Брусник

ТОК - ТОК - ТОК - ТОК то-ка-ха то-ка-ха то-к то-ка-ха

в) мелодия песни. Нотация: Ю.И. Шейкин

НЭ - НЭ - НЭ - ТЭ гай-пы-ле-нат ВЭК-ВЫ-е-гыт а-па-пай-уэн

2.9. «Эргырон» («Рассвет»). Исп. Е.А. Рультынеут.

а) возгласно-речитативный припев. Нотация: Ю.И. Шейкин

8 раз

8

о -

б) возгласно-речитативный припев (вариант нотной записи). Нотация: В. Горин



о - и я - а

в) мелодия песни. Нотация: О.А. Шейкина



г) мелодия песни (вариант нотной записи). Нотация: В. Горин



2.10. Чукотский танец. Горлохрипение на вдох и выдох. Нотация: Э.Е. Алексеев [Жорницкая, 1966, с. 119].

♩=144 Быстро
всхлипывание



Нотация:

"хорчание"

x - ВДОХ
 ↑ - ВЫДОХ

НАПЕВЫ, ПЕСНИ

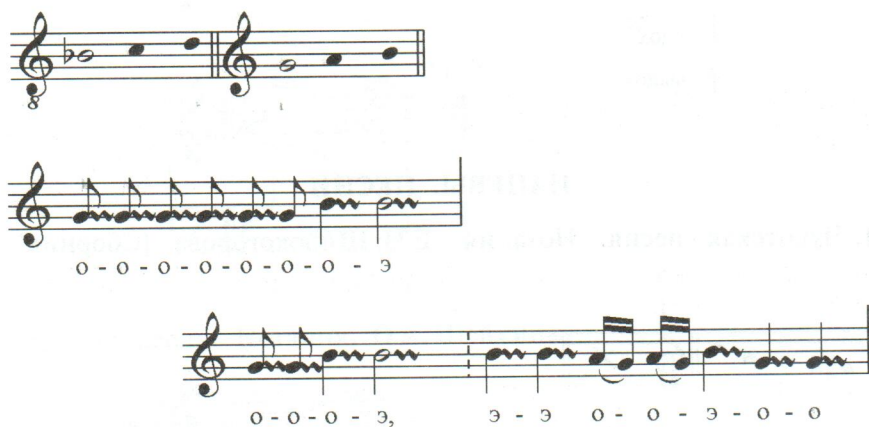
3.1. Чукотская песня. Нотация: Е.Н. Широкогорова [Сборник, 1936, с. 284].



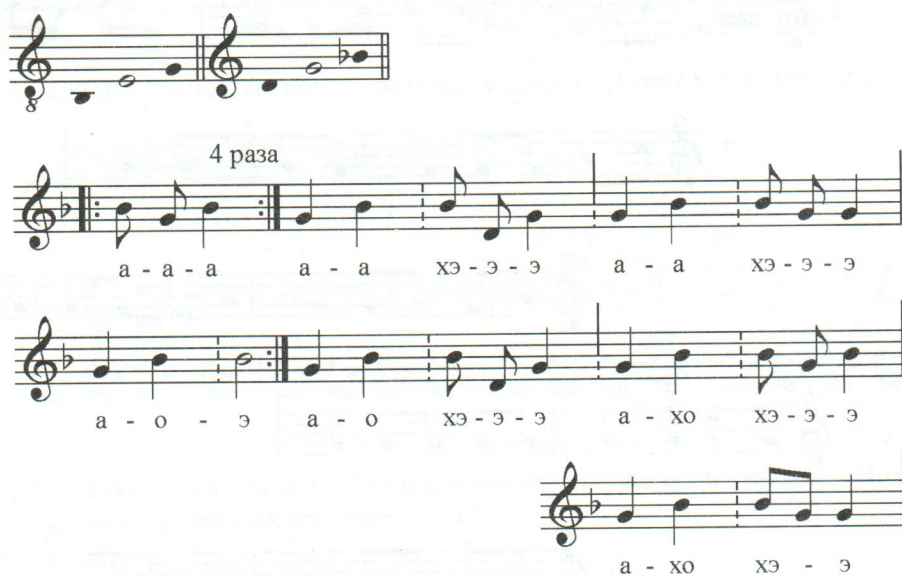
Нотация:

Колыбельные напевы

3.2. Колыбельная. Исп. Катерина Кэунэут, 1916 г.р. Записано 4 июля 1982 г., с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 4. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 75, ноты № 8а].



3.3. Напев бабушки Коян (пели в качестве колыбельной для детей). Исп. Е.И. Кытгаут, 1941 г.р. Записано 21 июля 1982 г., с. Мейныпильгыно. ПМА, № 22-2, реестр № 65. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 85, ноты № 12].



3.4. Колыбельный напев, исп. С.Н. Етылькут. ПМА, № 22-2, реестр № 90. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 46].



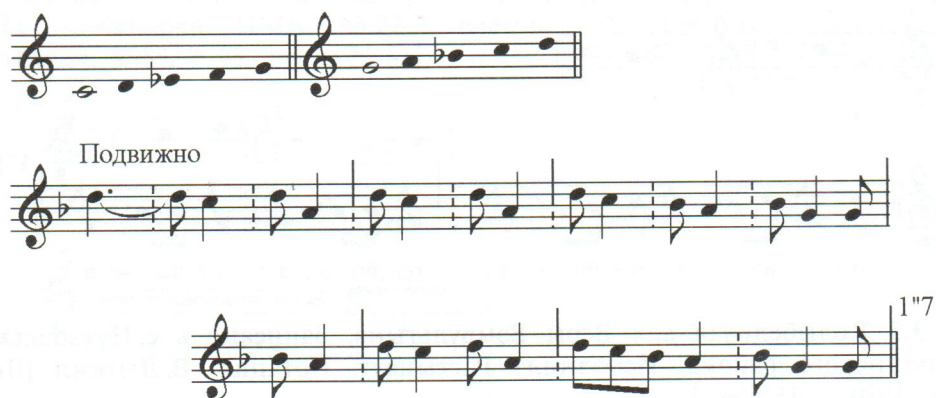
3.5. Колыбельная для Веры Вэмрультыне. Записано в с. Нутэпэльмэн Иультинского района. Исполнила Рагынаут. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 15, № 5].



3.6. Колыбельная песня для Нины Агриц, исп. Т. Келерультыны. Записано в с. Усть-Чаун Чаунского района. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 13, № 4].



3.7. Колыбельная. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 111, № 17].

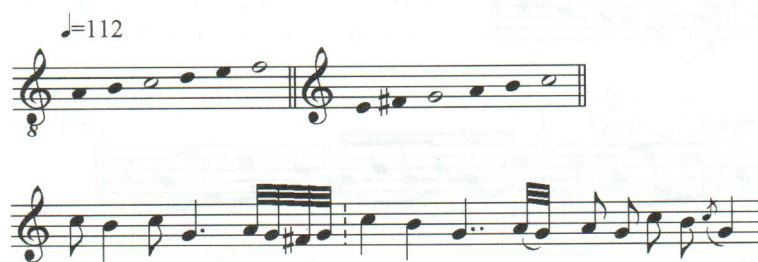


Личные напевы и песни

3.8. Напев Укутлиу. Нотация: П. Коллар [Collaer, 1956, с. 136].



3.9. Напев Кэргувье. Нотация: П. Коллар [Collaer, 1956, с. 136].





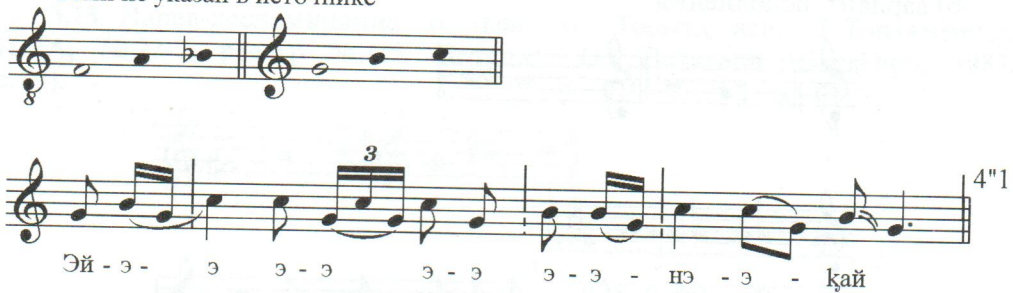
3.10. Напев Тэгыргына. Нотация: П. Коллар [Collaer, 1956, с. 136].



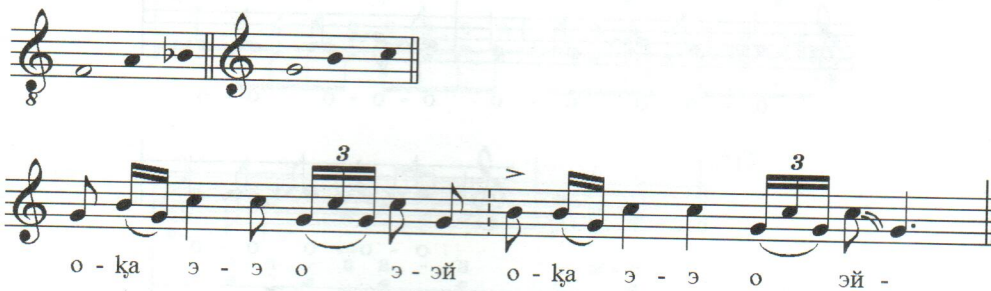
3.11. Напев Енона. Исп. В.П. Енон. Записано 22 июля 1982 г. ПМА, № 22-2, реестр № 116. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 94].

а) первое исполнение

Темп не указан в источнике



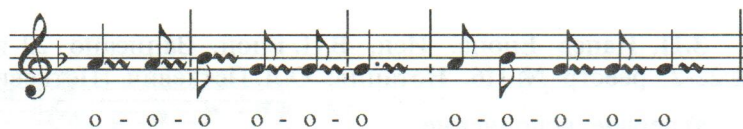
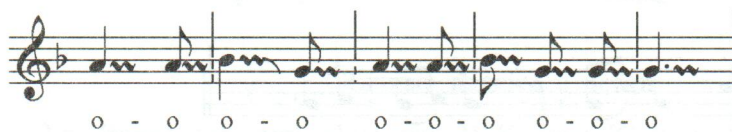
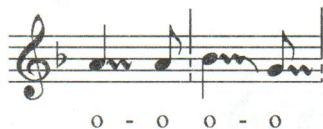
б) повторное исполнение



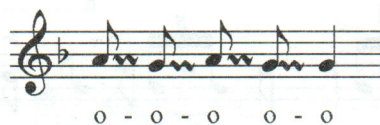
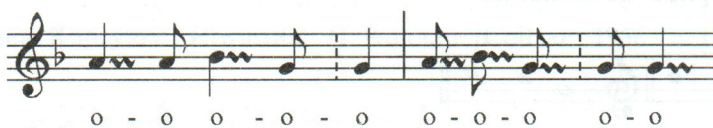
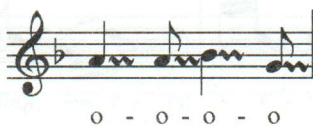
3.12. Напев Ачуны. Исп. Ачуна, 1916 г.р. Записано 4 июля 1982 г., с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 1. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 75, ноты № 7].

а) первое исполнение

Темп не указан в источнике



б) вариант исполнения



юля 1982 г.,
[Петкевич,

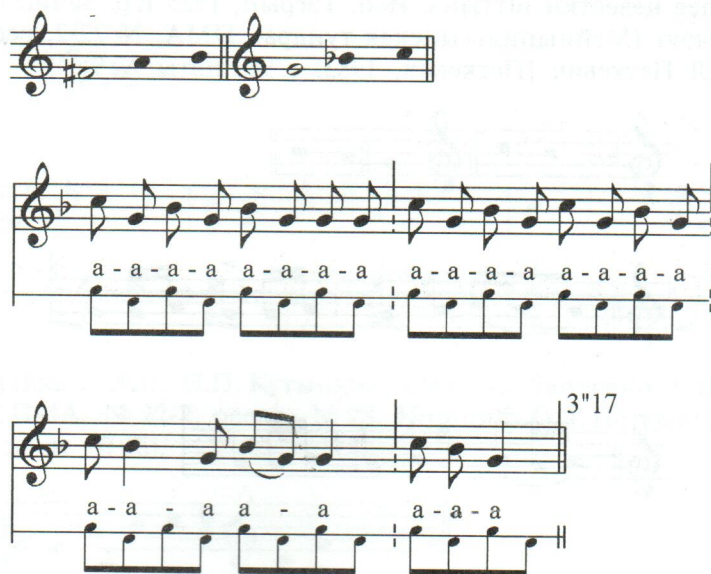
3.13. Напев Эневтегина, исп. Т.Тэвлянтонану. ПМА, № 22-2, реестр № 111. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 38].



3.14. Напев Эквыргына. ПМА, № 22-2, реестр № 43. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 37].



3.15. Напев-воспоминание о невестке Торыт, исп. Т.Тэвлянтонану. ПМА, № 22-2, реестр № 115. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 44].



муж
ка. 1
с. 104

3
c. Xa
1983.



c. Xa
1983.

c. Xa
1983.



c. Xa
1983.



1916 г.р. За-
3. Нотация:



3.18. Напев матери Кэучейвынэ. Исп. Тэгрынэ (младшая сестра Гыр-голькау), 1925 г.р. Записано 28 июля 1982 г., с. Мечэут (Мейныпильгын-ская тундра). ПМА, № 22-2, реестр № 144. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 98].

Темп не указан в источнике

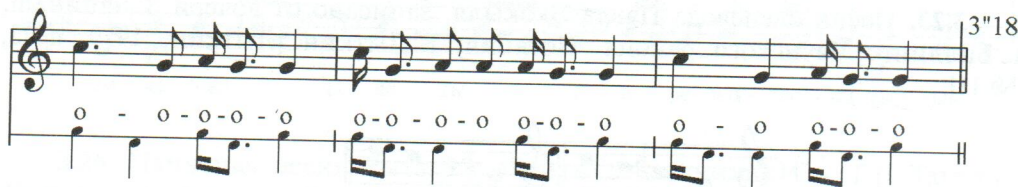


0 - 0 0-0-0-0-э 0 - 0 0-0-0-0-э



0 - 0 0-0-0-0-э 0 - 0 0 - 0-э

3.19. «Страдальная песня» (сочиненная как воспоминание об умершем муже). Исп. К.Н. Пелятагина, 1934 г.р. Записано 9 июля 1982 г., с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 173. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 105, ноты № 15].



3"18

3.20. «Чайка». Исп. П.П. Кутынкэу, 1943 г.р. Записано 7 июля 1982 г., с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 28. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 79, ноты № 16].

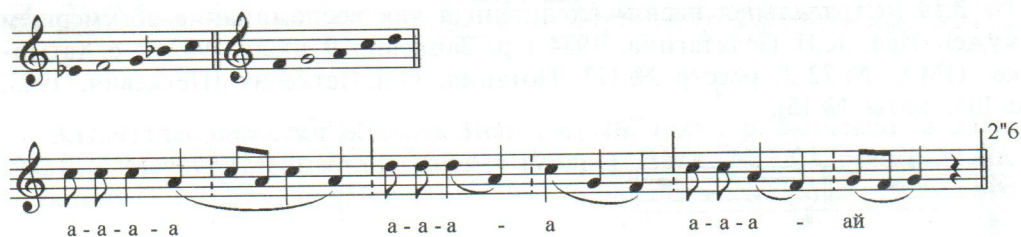




3.21. Речитативный напев «О чайке». Исп. Эутваль, 1913 г.р. Записано 13 июля 1982 г., с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 45. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 82, ноты № 17].



3.22. Песня «Об оленеведе-коммунисте». Исп. В. Тынаткина, Михаил Тынэрульгын. Записано в с. Лорино Чукотского района. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 91, № 41].



3.23. Песня оленевода Павла Экэкыля, записано от дочери З. Лапиньш, с. Биллингс Чаунского района. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 23, № 11].





ек - вэ

3.24. Песня Етылина, с. Кеperвеем Билибинского района. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 11, № 2].



Е-ты-лын-кэй Е-ты-лын-кэй о - - - о - - - о - - -



о - - - о - - - о - - -

3.25. Памятная песня Рагына из с. Энмелен. Исп. Г.Н. Тагына. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 19, № 8].



кэй-нун на - я - ар кын-ым эн-мы-лыи-жа ви-жа



ым-ма-мал с'ы-ле-ты эн-а-ре-рык-ань ач-тыр-тын

3.26. Памятная песня Рытаграу «Евражжина норка». Исп. Г.Н. Тагына. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 20, № 9].



1.э-мит-ле най-гыт о - о-ей 2.кын-ма-мын-ти пэй-нэ о - о - [...]



3.27. Напев Бориса Рагтынкау, совхоз «Канчаланский» Анадырского района. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 10, № 1].



3.28. Памятная песня Ранаутагина «Синатунавйт». Записано от дочери В. Айгытваль, с. Канчалан Анадырского района. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 22, № 10].



3.29. Песня «Мечта матери-чукчанки» («О дочери Рильвынэ»). Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 107–108, № 11].

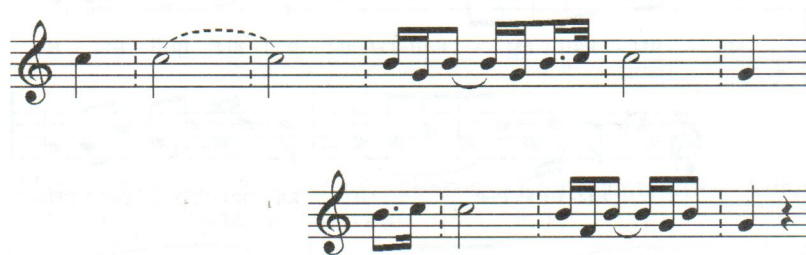




3.30. Песня мамы. Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 5].



3.31. Мелодия мамы Етнеут, записанная от Кояндя из Ачайваяма. Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 6].



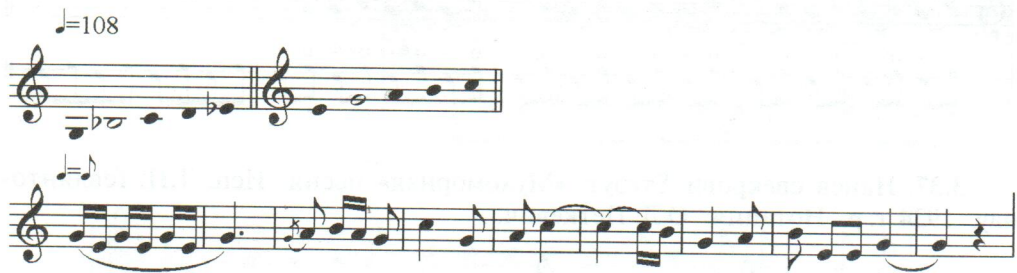
3.32. Песня дедушки. Исполнила Яйлина из Ачайваяма. Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 6].



3.33. Песня прабабушки. Исполнила Яйлина из Ачайваяма. Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 7].



3.34. Личная песня. Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 7].



Нотация:



3.35. Личная песня Чайвутагина, жителя п.Алькатваам. Нотация: Ю.И. Шейкин.

Умеренно: ♩=108 ММ; ♩=0"278



а - а - а - а а - а -



а - а - а - а а - а

Личные напевы и песни (в сопровождении бубна)

3.36. Напев Николая Николаевича Кля (старшего брата исполнительницы), он пел этот напев, когда ездил на оленях. Исп. Т.Н. Тынэчейвынэ. Записано 2 августа 1982 г., с. Мейныпильгыно. ПМА, № 22-2, реестр № 40. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 81].

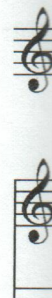




3.37. Напев свекрови Етгэут. «Мухоморная» песня. Исп. Т.П. Тевлянтон-нау, 1934 г. р. Нотация: О.Л. Петкевич.



3.38. Напев Эквыргына о своей жене Аныны. Исп. Т.Н. Тынэчейвынэ. Записано 2 августа 1982 г., с. Мейныпильгыно. ПМА, № 22-2, реестр № 42. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 82, ноты № 18].

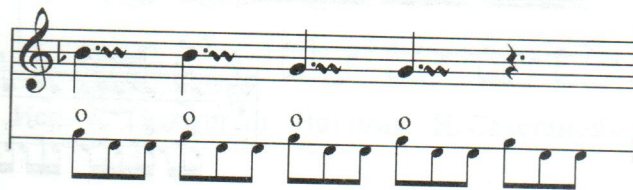
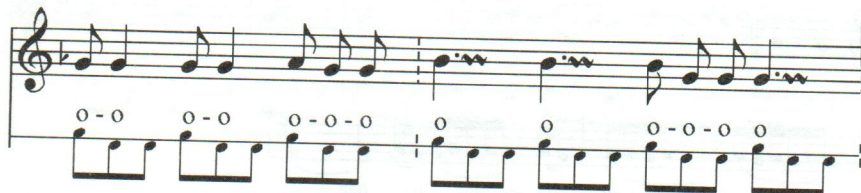


П. Тевлянто-

ынэчейвынэ.
реестр № 42.

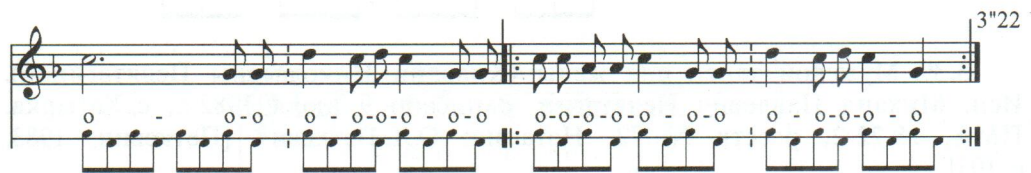


3.39. Мужской танец для жены (Клавдии Николаевны Пелятагиной).
Исп. Михаил Павлович Пелятагин. Записано 9 июля 1982 г., с. Хатырка.
ПМА, № 22-2, реестр № 172. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983,
с. 105].





3.40. Напев «Ради любви» Исп. Кэлиль, с. Хатырка. ПМА, № 22-2, реестр № 34. Нотация: О.Л. Петкевич [Петкевич, 1983, с. 47].



3.41. Личная песня Етигына. Исп. А. Тнагыргын. Нотация: И. Саастамойнен [Бродский, Мелодия, 1974, № 22].

а) первый вариант нотной записи



б) второй вариант нотной записи

е - е - е - е - ен до - о - о - илл
 ло - о - о - о - о - о - и-ло - ил
 во-е - е - а-е - е - е - е - е
 до - о - о - о - о - о - и-ен

3.42. Личная песня Тнагыргына. Исп. А. Тнагыргын. Нотация: И. Саастамойнен [Бродский, Мелодия, 1974, № 25].

до - ол ло - ол

3.43. Песня чукотская. Исп. А. Тнагыргын. Нотация: И. Саастамойнен [Бродский, Мелодия, 1974].

е но лун до ой о о ой хо хой

е w п

до ё ой хоо ё и о е о йо

ё о йо ё лин до йо о о хо хойн

3.44. Песня мамы, записанная от Кояндя (в двух вариантах). Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 7].

а) первый вариант исполнения песни

$\text{♩} = 72$

бубен

б) второй вариант



3.45. Личная песня Авана из Вывенки (в двух вариантах). Нотация: В.А. Рыжков [Рыжков, 1987, с. 14].

а) первый вариант напева

$\text{♩} = 108$

бубен

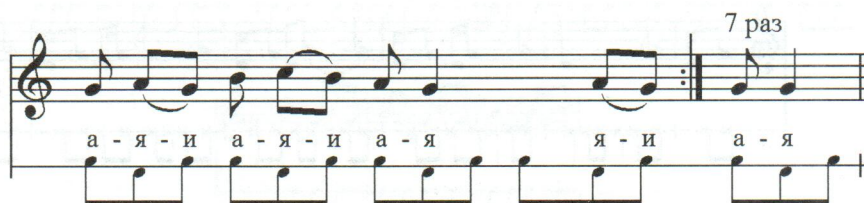
б) второй вариант напева





Напевы в исполнении Е.А. Рультинеут

3.46. Личная песня Рультинеут (первая). Исп. Е.А. Рультинеут. Нотация: И. Саастамойнен [Бродский, Мелодия, 1974, № 27].



3.47. Личная песня Рультинеут (вторая). Исп. Е.А. Рультинеут. Нотация В.И. Брусник.



a) 3 раза

3 раза

б) 3 раза

3.48. «Алькатваамские чайки». Исп. Е.А. Рультинеут.

а) запев с припевом (горлохрипение на вдох и выдох). Нотация: О.А. Шейкина

Запев

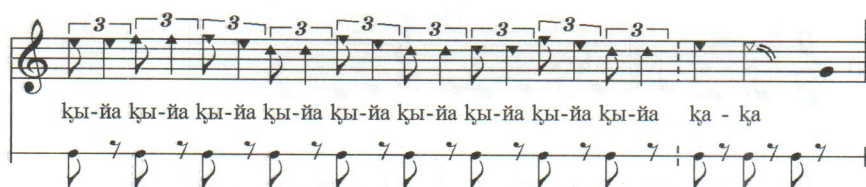
йъа-йак нэ - вы-ыс қэт- кэк- тии эм-тэ нэв - ны льэ - тэ

бубен

Припев

қы-йа қы-йа қы-йа қы-йа қы-йа қы-йа қы-йа қы-йа қы-йа қа - қа

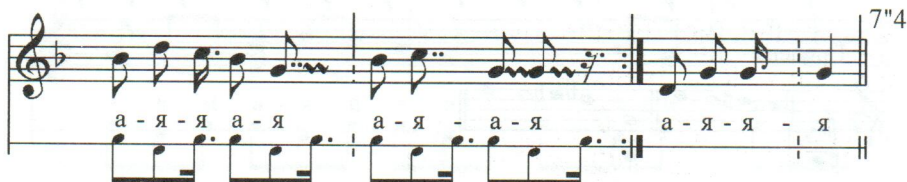
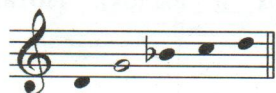
бубен



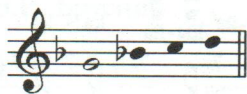
б) запев. Нотация: В.И. Брусник



3.49. «Весна пришла». Исп. Е.А. Рультынеут. Нотация: Ю.И. Шейкин.



3.50. «Олененок». Исп. Е.А. Рультынеут. Нотация: В. Горин.





3.51. «Короткое лето Рыркайпия». Исп. Е.А. Рультынеут. Нотация: Ю.И. Шейкин.



3.52. «Звени, мой бубен». Исп. Е.А. Рультынеут.

а) нотация: Ю.И. Шейкин





б) нотация: В.И. Брусник

Аҗ - қа - а чо ор-мык ва кьо - от ва - та

бубен

ти - пье - һэй Һэ - йэ-эр кын аҗ - қа - җав

ко - лё мэ - эй та - җ - пэ ра - ар-қын

му - ур - гин чы - чет-ну тэ - нут

3.53. Мелодия танца «Снеговывивалка». Е.А. Рультынеут — А.А. Кымытваль. Нотация: О.А. Шейкина.

Музыкальная запись мелодии танца «Снеговывивалка». Запись состоит из трех систем. Первая система — два такта в ключе D major, 2/4 метра. Вторая система — один такт с ритмическими пометками: о - о - ок, э - э - эк, пи-нэ-тыр-лын нар-гны-нэн. Третья система — один такт с ритмическими пометками: а - а - а - а, а - а - а - эй, о - о - о - о, о - о - эй. В конце третьей системы стоит пометка 7"11.

3.54. Мелодия танца «Камбала». Е.А. Рультынеут. Нотация: О.А. Шейкина.

Музыкальная запись мелодии танца «Камбала». Запись состоит из двух систем. Первая система — один такт в ключе D major, 2/4 метра. Вторая система — один такт с ритмическими пометками: о - о - о - о - о - о - о - эй.

Напевы и песне-танцы из репертуара художественной самодеятельности 1960—1970-х гг.

3.55. Песне-танец «Собачья упряжка». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 105—106, № 9].

Умеренно быстро

Музыкальная запись песне-танца «Собачья упряжка». Запись начинается с пометки «а» и состоит из двух систем. Первая система — один такт в ключе D major, 2/4 метра. Вторая система — один такт с ритмическими пометками: о - о - о - о - о - о - о - эй.

СОЛО



ой - о - я ой - ё-қай ой - ё-қай ё - қай



ой - ё-қай ой - ё-қай ой - ё-қай ё - қай



хор

2 раза

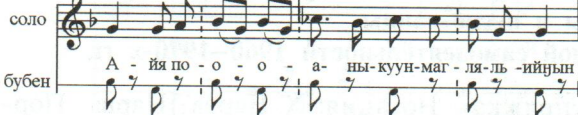


1"21

3.56. Песне-танец «Собачья упряжка», соч. В. Арэчайвун. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 52–53, № 18].

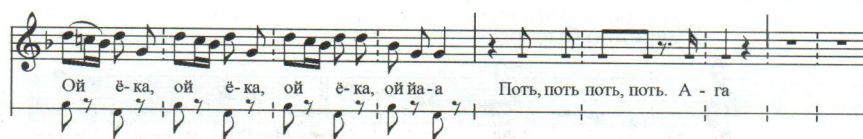


Умеренно быстро



бубен

А - йя по - о - о - а - ны-куун-маг - ля-ль -ийһын



Ой ё-ка, ой ё-ка, ой ё-ка, ой йа-а Поть, поть поть, поть. А - га



Живо

хор

Мэ-рин- рай маг-ля- лий- ын

А - ны-куун қы- ги-тэй вы- гын. А- йя, ыи- я, ыи- я, ыи- я

Ка - ко ны- лья ыо - кэн

А - мы-уан та - ыи-чы-гыр- гын. А- йя, ыи- я, ыи- я, ыи- я

А- йя, ыи- я, ыи- я, ыи- я ^{2"24}

3.57. Песне-танец «Собачья упряжка». Нотация: В. Лыткин [Танцы Чу-котки, 1974, с. 33].

Умеренно быстро

поть поть поть поть а - га!

Соло

А- йя-по - о - о а- ыи-ку-ун маг-ля-лий-ын

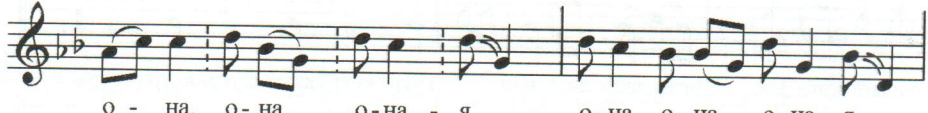


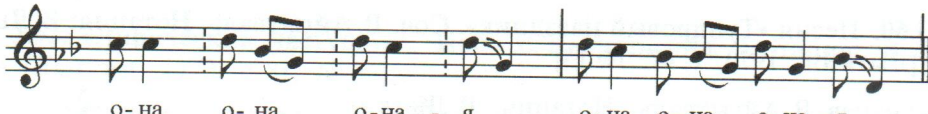
3.58. Песня «Журавли». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 108–109, № 12].

а) 

б) 

а) 
 џэ - вэ

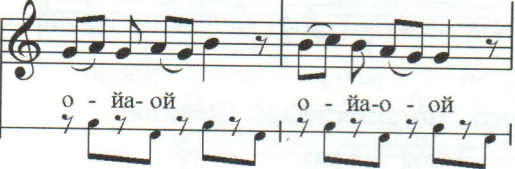
б) 
 о - џа, о - џа, о - џа - я о - џа, о - џа, о - џа - я

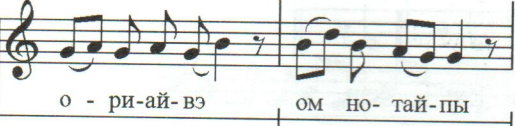

 о - џа, о - џа, о - џа - я о - џа, о - џа, о - џа - я 1"13

3.59. Песне-танец «Журавли». Соч. Г. Нутенеут, В. Кыткай. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 66–67, № 25].




 о - о йа - ой о - йа о - о - йа о - йа - йа о - йа


 о - йа - ой о - йа - о - ой


 о - ри-ай-вэ ом но- тай-пы

о - о - йа* ой

о - йа- ой о - йа-о - йа

ы-ын қэн- ым гэп-кит- ли - нэп куур- куур- куур- куур- куур- куур

3.60. Песня «Тундровый наездник». Соч. В. Айгытваль. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 47, № 15].

а) напев В. Айгытваль. Нотация: В. Лыткин

Оживлённо

Эл-гы - лек - вэ ныр-кы - ляв - қэн
гэ - кэ - ңы лың, гэ - кэ - ңы- лың.

Ңаг-чы - кой-пы ңай-ыс - қэ- пы.

О-ко-ко-ко- кой а - йы-а-йы, мэ - рын- рэ, мэ - рын- рэ

б) обобщенная мелодия (инвариант). Нотация: Ю.И. Шейкин

3 раза 3-й раз

эл-гы-лек-вэ ныр-кы-ляв - қэн қэн

3 раза 3-й раз

о-ко-ко-ко- кой_ а - йы а - йы рэ
мэ - рын-рэ
мэ - рын -

3.61. «Каждый вечер хожу я за водой». Исп. В. Корчагина-Этвунэ. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 75, № 32].

вол-қыт вэ-ма гым-пэ-нан ай-мы- льэ-гым ңи-рэк ку-кэт йы-ры-льу мэ-нин- рыть-ет

3.62. «Лирические частушки». Исп. Е. Кылытагина. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 81, № 36].

3.63. «Частушки о неудачливом ухажере». Записано в с. Островное Библинского района. Исп. В. Корчагина-Этвунэ. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 84, № 37].



3.64. «Наша Родина». Соч. Л. Макарова-Кеулькут, с. Алыкатваам. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 90, № 40].



3.65. «Мы все за мир». Исп. Г.Н. Тагрина. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 111, № 56].





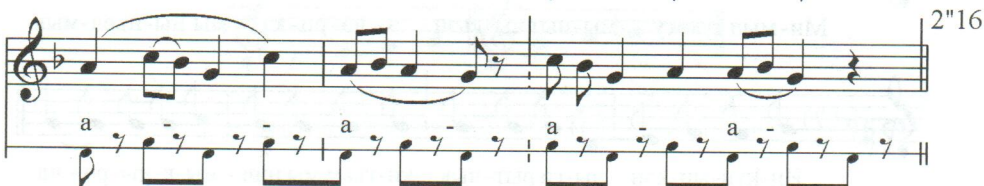
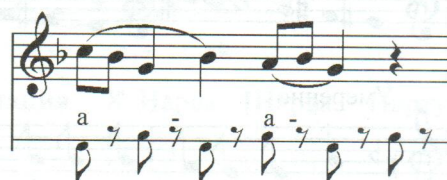
3.66. «Пастух из нашего села». Соч. Г.Н. Тагрина. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 47, № 14].



3.67. «Наш летчик Земко». Соч. Г.Н. Тагрина. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 60–61, № 23].



Оживленно



3.68. «Скучно ли в тундре». Соч. Г.Н. Тагрина. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 63, № 24].

Оживленно

э - а э - а э - а э - а э - а э - а э - а э - а э - а э - а э - а

2"17

3.69. «Охотник». Соч. М. Зизянова, В. Кеулькут. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 50, № 17].

2"18

3.70. «Песня санитаров», с. Канчалан. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 116–117, № 25].

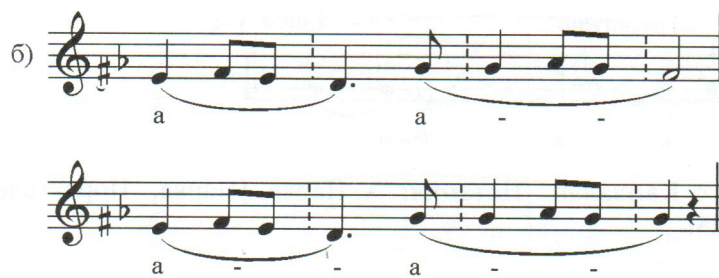
Умеренно

а) Ми-мыл тум гу мы-ныт чы-гъэн э - чэ-ри-кэ мы ны-нъел-мык

Иу-қун-ын-қэн лы-ги рыт-чык ки-тъам мы нив - мы-к ғы-ро - ча

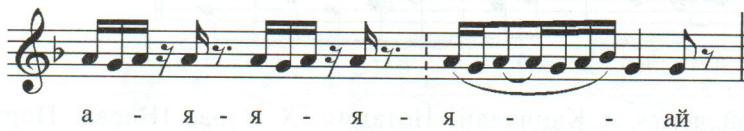
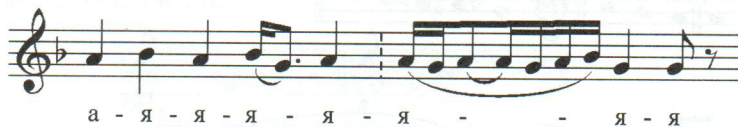
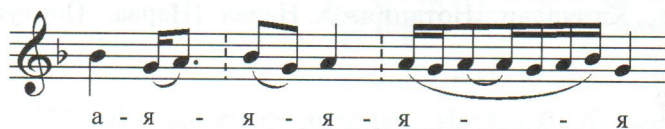
2"18

В. Лыткин



3.71. «Старик», с. Канчалан. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 117–118, № 26].

Умеренно



3.72. «Пурга», с. Канчалан. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 118–119, № 27].





3.73. «Медведь», с. Канчалан. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 119–120, № 28].



3.74. «Песня Варэ», с. Канчалан. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 120, № 29].



3.75. «Выходной день», с. Канчалан. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 121, № 29].





3.76. «Чукотские частушки». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 112, № 18].



3.77. «На снежной долине». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 110, № 15].



3.78. «Олень ищет корм». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 111, № 16].

о - қай о - қай

о - қай о - қай

1"10

3.79. «Кто появился?». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 109, № 13].

о - о - о - қай о - о - о - қай

о - ой о - ой

о - о - қай о - о - қай

1"11

3.80. «Девушки собираются на прогулку». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 110, № 14].

а - я - жа а - я - жа а - я - жа

а - жа - я - я - а

1"12

3.81. «О новой жизни». Соч. В. Арэчайвун. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 88, № 39].

а) хор

и - я - жа и - я - жа и - я, и - я, и - я - жа

и - я, и - я, и - я - жа и - я - и - я - и - я - жа

б) соло

и - гыр - ым мор - гы - нан

2"28

3.82. «О новой жизни». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 100, № 1].

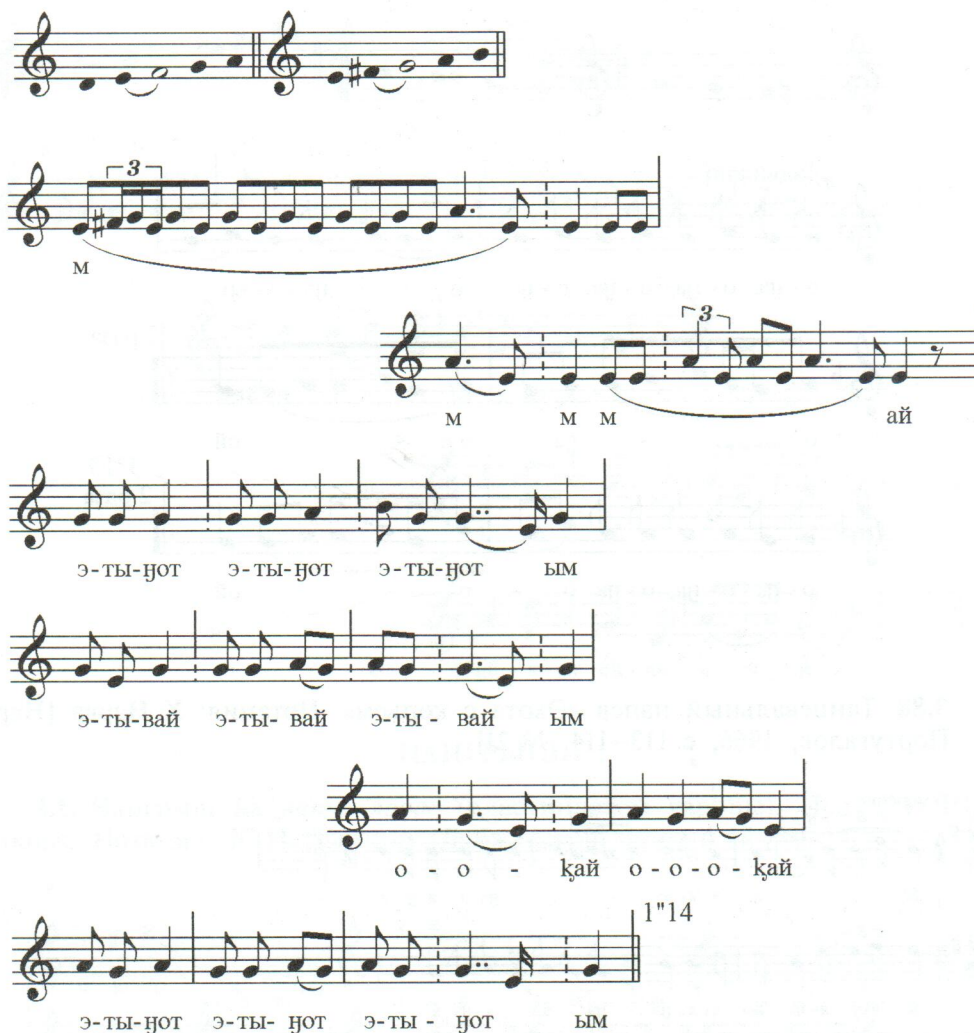
а) хор

6) СОЛО

3.83. «О дружбе». Соч. А. Кымытваль. Нотация: В. Лыткин [Лыткин, 1970, с. 92, № 42].

3.84. «О дружбе». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 101, № 2].

3.85. «Едуший по тундре». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 106–107, № 10].



М

М М М ай

э-ты-җот э-ты-җот э-ты-җот ым

э-ты-вай э-ты- вай э-ты - вай ым

о - о - қай о - о - о - қай

1"14

э-ты-җот э-ты- җот э-ты - җот ым

3.86. «Новогодняя песня». Соч. В. Арэчайвун. Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 102, № 3].



тур - ги-вин- нъел-гыи

1"18

3.87. «Песня пастухов-оленоводов». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 103, № 4].

Подвижно

о - жа, о - жа, о - жа, о - жа о - жа э - ыт

о - жа о - ой 2 раза

о - жа, о - жа, о - жа о - о - ой 1"19 2 раза

3.88. Танцевальный напев «Охота с копьем». Нотация: Х. Нарва [Нарва, Португалов, 1966, с. 113–114, № 21].

Умеренно

Я - жа а э я-жа - жа э я-жа я -

-я я-жа я-жа а э я-жа - жа - э я-жа я

я - жа - а э я-жа я -

-я-жа - э я-жа я-жа э я-жа я - жа - э я-жа я - жа - э я-жа я-жа

3.89. Песня «Олененок», исп. Ю. Тевлянто. Нотация: И. Саастамойнен [Бродский, Мелодия, 1974, № 18].

а б в б

1. 2.

г д

3. ай - я - я - я ха - я ха - я - ян

в1 в

4. ай - я ай - ан я - и - ян

в2 б 4"б

5. ай - я - ян ай - ан я - и - ян

НАИГРЫШИ

4.1. Наигрыш на *ванны-яраре* (пластинчатом варгане). Исп. Е.И. Шитикова. Нотация: Ю.И. Шейкин [Добжанская, 1991, с. 57–58].

а б в

о ю э/ы о ю э/ы э ы ё ё э/ы о/ё ы о/ё ы

а1

э ю о ы

э ю о ы

a1 a2 a2 a1 a2 a2 a2 a2 8a (2 a1+6 a2)
 б б в в ббв (3б+3в)
 б в