

Мамчева Н.А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов /
Отв. ред. Т.П. Роон. – Южно-Сахалинск: ГУП «Сахалинская областная типография», 2012. –
388 с., 150 илл.

Книга посвящена исследованию музыкальных инструментов и различных жанровых сфер инструментальной музыки в комплексе традиционной культуры нивхов – коренных жителей Сахалина и Амура. Рассматривается функционирование инструментария и наигрышей в системе обрядов, трудовой практике и художественной деятельности. В работе показаны тесные связи музыки с мифологическими представлениями, выявляется ее сакральная функция. Впервые детально исследуются характерные черты нивхской инструментальной культуры в области жанра, композиции, тембра, звуковысотности, лада, ритма. Обнаруженные в процессе изучения признаки ранних явлений музыкального фольклора позволяют расширить научные представления о развитии архаических форм музыкального искусства в целом.

Книга будет интересна музыковедам, фольклористам, этнографам, краеведам, а также широкому кругу читателей, интересующихся культурой коренных народов Дальнего Востока.

Автор Н.А. Мамчева, кандидат искусствоведения

Ответственный редактор Т.П. Роон, кандидат исторических наук

Книга издана

в рамках областной целевой программы «Патриотическое воспитание
в Сахалинской области на 2009-2015 годы»

Финансовая поддержка издания осуществлена

«Эксон Нефтегаз Лимитед», дочерней компанией корпорации «Эксон Мобил»,
оператора проекта «Сахалин-1»,

Министерством культуры Сахалинской области,

ГБОУ СПО «Сахалинский колледж искусств»

Издание книги выполнено по инициативе

общественной организации «Центр сохранения и развития языкового наследия
коренных малочисленных народов Севера Сахалина» в рамках решения консультативного
комитета компании «Эксон Нефтегаз Лимитед» и регионального совета уполномоченных
представителей коренных малочисленных народов Севера Сахалинской области

ISBN 978-5-89290-236-6

НАУЧНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ
БИБ-КА им. С.И.ТАНЕЕВА
Моск. Гос. Консерватория

© Н.А. Мамчева, 2012

© Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, 2012

© Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, 2012

© Ф.С. Мыгун (орнамент), 2012

234-6-2013

TANEYEV LIBRARY



205892

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. Общая характеристика и классификация музыкальных инструментов	17
1. Идиофоны	18
2. Мембранофоны	58
3. Хордофоны	72
4. Аэрофоны	81
5. Аутоинструменты	87
Глава 2. Музыкальные инструменты в контексте ритуалов	95
1. Звуковое оформление медвежьего праздника	96
2. Звуковое оформление шаманского камлания	138
3. Звуковое оформление похоронно-поминальных обрядов	158
Глава 3. Музыкальные инструменты в повседневной жизни и художественной практике нивхов	172
1. Фоноинструменты, выполняющие функцию оберега	172
2. Звукотворчество, связанное с трудовой деятельностью	179
3. Инструменты художественной сферы	195
Заключение	225
Литература	231
Публикации автора по теме исследования	246
Полевые материалы автора (ПМА)	248
Полевые материалы других исследователей (ПМ)	249
Приложения	
Приложение 1. Нотные примеры	250
Комментарии к нотным примерам	346
Приложение 2. Сведения о носителях традиционной культуры	354
Приложение 3. Словарь нивхских терминов, связанных с музыкальным фольклором и мифологией	355
Приложение 4. Нивхские легенды, былички, лирические песни	362
Список сокращений	386

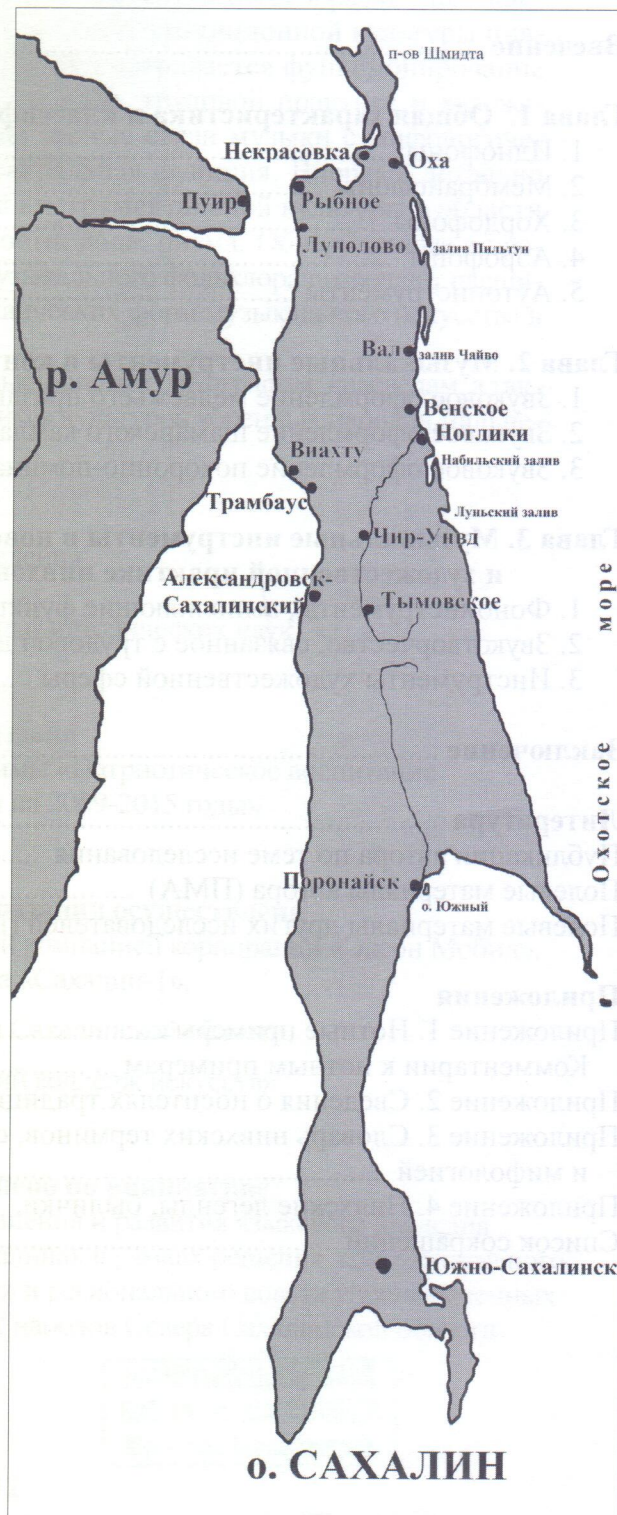
ВВЕДЕНИЕ

Нивхи — один из коренных малочисленных народов Дальнего Востока, проживающий на острове Сахалин, в низовьях реки Амур и входящий в палеоазиатскую группу. До 30-х годов XX века представителей народа нивхов называли гиляками. По результатам переписи 2002 года общая численность нивхов достигает 5287 человек, из них 2450 человек проживает на Сахалине. Кроме этого, на острове живут другие коренные малочисленные народы: 298 уйльта (ороков), 243 эвенка, 159 нанайцев. В связи с диалектными особенностями нивхского языка выделяется несколько географических зон расселения нивхов: территория распространения амурского диалекта (Николаевский и Ульчский районы Хабаровского края), близкого ему западносахалинского диалекта (Охинский район Сахалинской области) и территория распространения восточносахалинского диалекта (Ногликский, Тымовский, Александровск-Сахалинский и Поронайский районы Сахалинской области).

В середине XIX века, когда началось активное освоение русскими Дальнего Востока, его жители сохраняли многие элементы родового строя и обладали богатыми духовными традициями. По сравнению с другими дальневосточными народами, сахалинские нивхи жили более изолированно, подвергались меньшему чужеродному влиянию и смогли в целом сохранить ранние пласты материальной и духовной культуры¹. Многие исследователи подчеркивают первозданность системы мировоззрения и особенностей мировосприятия нивхов, самобытность нивхской музыки². В частности, В.Л.

¹ Так, например, Островский А.Б. отмечает, что «во второй половине XIX — начале XX века по своему хозяйственно-культурному типу и образу жизни нивхи могли быть сопоставлены с неолитическими рыболовами и охотниками», и подчеркивает свойства первобытного мышления, проявляющиеся в религиозном мышлении, ритуалах нивхов (Островский, 2005. С. 3).

² См.: Стешенко-Куфтина В.Л. (1930. С. 107), Крейнович Е.А. (1973. С. 320), Таксами Ч.М. (1967. С. 9), Соломонова Н.А. (1978. С. 98), Гонтмахер П.Я. (1973. С. 282), Островский А.Б. (Пилсудский, 2003. С. 5–6), Колосовский А.С. (2006. С. 175) и другие.



Илл. 1. Карта расселения нивхов на Сахалине

Стещенко-Куфтина выделяет нивхский фольклор в «особенную группу на Дальнем Востоке, музыкально от всех изолированную», и подчёркивает в нем «черты значительной архаичности музыкального материала» (Стещенко-Куфтина, 1930. С. 94).

Культура нивхов, как и других народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, имеет многослойную структуру, поскольку в ней одновременно проявляются признаки, свойственные различным историческим стадиям развития. Коренные жители Сахалина сохранили до наших дней уникальные образцы древних форм музыкальных инструментов и инструментальной музыки. Эти инструменты находятся не только в музеях Сахалинской области, но и в крупнейших музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Владивостока, Хабаровска и за рубежом. Однако большинство разновидностей музыкальных инструментов не является лишь музейными экспонатами. Они активно функционируют в национальных фольклорных коллективах и в творчестве отдельных исполнителей. Этим Сахалинская область выгодно отличается от некоторых других регионов Дальнего Востока, где традиционный музыкальный инструментарий сохранился в меньшей степени.

В последние десятилетия ощущается рост национального самосознания и усиление интереса к исконным формам народных традиций. На Сахалине существует несколько сценических фольклорных ансамблей, объединяющих представителей различных народов Севера – нивхов, ороков (уйльта), эвенков, нанайцев. В настоящее время стоит задача сберечь ту часть уникальной культуры, которую ещё можно восстановить. Ю.И. Шейкин, характеризуя музыкальный фольклор народов Сибири, отмечает, что «к XXI веку со всей очевидностью назрела необходимость ввести в систему глобальных знаний этот загадочный “материк” музыки» (Шейкин, 2002. С. 3). Требуется раскрыть особенности нивхской музыки на основе современных научных методов, сделать её известным и общедоступным явлением. Кроме того, в результате изучения нивхских инструментальных традиций возникает возможность выделить признаки, свойственные различным историческим стадиям развития музыкального искусства, начиная от древнейших форм.

Инструментальная музыка нивхов на данный момент изучена недостаточно полно. Ранее этот материал затрагивался в основном в рамках этнографических исследований в соответствующем ракурсе. Можно выделить несколько периодов в историографии, характеризующихся различными подходами и методами исследования.

Первые сведения о нивхских инструментах содержатся в трудах этнографов XIX – начала XX веков: Л.И. Шренка, Л.Я. Штернберга, Б.О. Пилсудского. Особая ценность этих работ состоит в том, что они были созданы в тот период, когда коренные жители Сахалина ещё не испытывали значительного культурного влияния со стороны переселенцев, сохраняя свою самобытность. В связи с этим в них содержится информация, связанная с аутентичным фольклором. Однако в этнографических работах ставились широкие цели, и поэтому сведения о музыкальной культуре, об инструментальной музыке очень скупы.

В фундаментальной трёхтомной монографии «Об инородцах Амурского края» Л.И. Шренк использует как свои уникальные этнографические данные, так и материалы, переданные ему А.Ф. Миддендорфом (Шренк, 1899, 1903). Ценно то, что в этом исследовании впервые опубликованы три нотные строки нивхских песен, кроме этого, представлена информация о традиционной манере пения. Сведения об инструментальном фольклоре ограничиваются кратким описанием конструкции нескольких музыкальных инструментов – бревна, бубна, нивхской «скрипки», варганов.

Важное место в нивховедении занимают исследования политических ссыльных Л.Я. Штернберга и Б.О. Пилсудского, находившихся на Сахалине в конце XIX – начале XX веков. Работы Л.Я. Штернберга посвящены анализу верований, фольклора и языка сахалинских нивхов (Штернберг, 1904, 1908, 1933). Встречаются отрывочные сведения о некоторых музыкальных инструментах, в частности – бубне, при описании шаманского камлания (Штернберг, 1933). Статьи Б.О. Пилсудского касаются изучения песенного фольклора и шаманских ритуалов нивхов (Пилсудский, 1990, 1990-а, 1995-а, 1999, 2000, 2003). В работах обоих этно-

графов дана классификация нивхского фольклора. Однако основное внимание они сосредотачивают на прозаических и песенных жанрах, лишь иногда упоминая инструменты.

Второй период изучения нивхской музыкальной культуры относится к 1920–1930-м годам. Это исследования Е.А. Крейновича, В.Л. Стешенко-Куфтиной. Особую ценность имеют архивные материалы этнографа Е.А. Крейновича³, хранящиеся в фондах Сахалинского областного краеведческого музея (Крейнович, 6473-122, 123, 124, 127, 556, 728, 848, 1193, 1301). В них приводятся описания нивхских обрядов, в частности медвежьего праздника, похоронного ритуала. В дневниковых записях исследователя содержатся ранее неизвестные словесные формулы наигрышей, исполняемых на музыкальном бревне. Большое значение имеют сведения об однострунной смычковой пиколютне: описано её строение, указаны названия отдельных частей, даётся характеристика репертуара. В итоговом труде Е.А. Крейновича «Нивхгу», опубликованном в 1973 году, исследуются особенности традиционного мировоззрения нивхов. Книга написана в форме дневника, в ней подробно рассказывается об образе жизни нивхов, обычаях и обрядах, религиозных представлениях, приводятся многочисленные тексты нивхских легенд и песен (Крейнович, 1973)⁴. Важное место занимает рассмотрение ритуалов медвежьего праздника и шаманских камланий, наблюдаемых им в 1920-х годах в центральных и восточных районах Сахалина. Автор описывает конструкцию ритуального музыкального бревна и шаманских инструментов, раскрывает их значение в обряде.

Статья В.Л. Стешенко-Куфтиной является первым музыковедческим исследованием нивхских традиций (Стешенко-Куфтина, 1930). В её основу легли материалы, собранные в 1928 году во время этнологической экспедиции на Дальнем Востоке, проходящей под руководством Б.А. Куфтина и организованной Центральным музеем народоведения и Антропологическим институтом 1-го Московского государственного университета. Записи музыкального материала проводились с помощью фонографа, иногда – на слух. В статье имеются нотные расшифровки вокальной музыки – эпоса, песен, фрагмента шаманского песнопения, даётся их музыковедческий анализ, в котором обращается внимание на архаические черты музыки нивхов. Сведения об инструментальном фольклоре немногочисленны. Автор кратко описывает строение некоторых нивхских музыкальных инструментов (ручные погремушки, варган, однострунная смычковая пиколютня, бревно). В статье имеются их рисунки и фотографии.

В 70–90-е годы XX века появился ряд работ, посвящённых общей проблематике фольклора нивхов Сахалина. Среди них труды нивхских исследователей – доктора исторических наук Ч.М. Таксами, кандидата филологических наук Г.А. Отаиной, писателя В.М. Санги. Однако рассмотрение музыкальной культуры, в том числе инструментальной музыки, составляет лишь часть исследований, преследующих более широкие цели.

Ч.М. Таксами обращает внимание в основном на поэтический фольклор, даёт его общую характеристику (Таксами, 1967, 1975). В его работе, посвящённой шаманству нивхов, содержатся важные сведения о шаманских инструментах – их строении, функционировании в обряде (Таксами, 1981). В.М. Санги уделяет большое внимание нивхскому эпосу, кроме этого, одна из его работ посвящена лирическим песням (Санги, 1976, 1989). Однако он делает акцент лишь на поэтических особенностях этих жанров, не касаясь музыкальной стороны. Филолог Г.А. Отаина обращается к проблемам отражения в нивхском языке мифологических представлений, религиозных верований. В её статьях содержатся сведения о нивхских песнях и эпических сказаниях (Отаина, 1981, 1986, 1992), но она, как лингвист, делает акцент на особенностях поэтики песен.

³ Крейнович Е.А. (1906–1985 гг.), выпускник Ленинградского государственного университета, ученик Штернберга Л.Я., работал на Сахалине в 1926–1928 годах уполномоченным по туземным делам. Он в течение долгих месяцев жил в нивхских стойбищах, изучал жизнь, быт, материальную и духовную культуру народа. Хорошее знание нивхского языка позволило ему глубоко проникнуть в сущность традиционного мировоззрения этноса.

⁴ В книге Крейновича Е.А., как и в работах некоторых других исследователей, отдельные нивхские звуки, отсутствующие в русском алфавите, записаны с добавлением диакритических знаков. В настоящем исследовании буквы с этими знаками заменены соответствующими им буквами современного нивхского алфавита. Это сделано для удобства прочтения и сравнения слов, взятых из различных литературных источников. Все они записаны в одной буквенной системе.

Таким образом, инструментальный фольклор не входит в сферу основных интересов перечисленных исследователей.

Работы А.И. Смоляк посвящены традиционному хозяйству и материальной культуре, а также вопросам шаманизма (личность шамана, функции, мировоззрение) народов Нижнего Амура и Сахалина (Смоляк, 1984, 1991). В них в плане сравнения с приамурскими народами представлены краткие материалы по культуре нивхов.

В статьях А.В. Сиськовой (1983, 1984, 1986) и А.С. Колосовского (1985), написанных на основе их полевых материалов, в центре внимания находится рассмотрение музыки нивхов Сахалина. Работы музыковеда А.В. Сиськовой посвящены общей характеристике жанров нивхского музыкального фольклора на современном этапе и краткому описанию инструментария. Даются сведения о строении бревна, бубна, варганов, тростникового шалмея, напеваемых труб, описаны способы исполнения. Статья краеведа А.С. Колосовского (1985) посвящена музыкальным инструментам сахалинских нивхов. Автор рассматривает их конструкцию, особенности изготовления и функционирования, в работе содержатся многочисленные рисунки инструментов. Ряд статей исследователя посвящён общим вопросам традиционной культуры и религии нивхов (Колосовский, 2003, 2003-а, 2004, 2008). Он обращается к анализу медвежьего праздника, шаманских камланий. Неоспоримой ценностью этих работ является опора на оригинальные экспедиционные материалы. Автор проводит многочисленные параллели с культурой других коренных жителей Дальнего Востока.

С.Ф. Карабанова рассматривает особенности танцевальной культуры народов юга Дальнего Востока (Карабанова, 1979, 1984, 1986). Она детально анализирует содержание медвежьего праздника и шаманских камланий, подчеркивая архаические черты в нивхской обрядовой хореографии.

Важную роль в исследовании музыки народов Нижнего Амура и Сахалина играют труды этномузыковеда Н.А. Соломоновой (Соломонова, 1981, 1990, 1994, 2000, 2008). Автор рассматривает широкий круг вопросов: проводит жанровую классификацию музыкального фольклора, выявляет его структурно-типологические особенности, намечает наиболее продуктивные пути претворения фольклора коренных народов в композиторской практике, изучает проблему культурных взаимодействий народов Приамурья.

Особое место в изучении музыкальной культуры народов Сибири и Дальнего Востока занимают фундаментальные труды и многочисленные статьи Ю.И. Шейкина. В исследовании «Музыкальная культура народов Северной Азии» даётся краткая и ёмкая информация о различных жанрах музыкального фольклора этих народов, в том числе нивхского, рассматривается общее строение инструментов (Шейкин, 1996). В монографии «История музыкальной культуры народов Сибири» сформулированы методологические принципы, раскрывающие систему интонационных норм, присущую культурам этих народов (Шейкин, 2002). Эта работа представляет собой сравнительно-историческое исследование музыкальной культуры жителей Сибири и Дальнего Востока. Обобщая значительный объем источников, автор рассматривает вокальную музыку, инструменты и звукоподражания в культуре коренных народов, проводя параллели между сходными явлениями. Ю.И. Шейкин разрабатывает критерии для определения стадийно различных жанров, характеризует черты архаического фольклора. Однако, в силу поставленных задач, автор не проводит детального изучения музыкальных особенностей нивхского инструментального фольклора.

В последнее десятилетие появился ряд диссертационных исследований и новых публикаций культурологического и историко-этнографического направления. Монография С.В. Березницкого посвящена анализу мировоззрения и ритуальной практики малочисленных народов Амуро-Сахалинского региона, в том числе нивхов (Березницкий, 2003). В ней имеется большое количество фольклорных текстов (мифов, преданий, легенд), содержатся краткие сведения об инструментах медвежьего праздника и шаманского камлания. В трудах С.Н. Скоринова основное внимание уделяется изучению мифологии и обрядов в рамках культурологического анализа (Скоринов, 2002, 2004); в разделе, посвящённом структуре медвежьего

праздника, описаны его основные этапы. В диссертации Н.П. Рудь прослеживается формирование мифологического сознания нивхов в ритуалах, музыкальном фольклоре и орнаменте (Рудь, 2003). Работа носит культурологический характер. Диссертация М.Г. Тэминой посвящена рассмотрению медвежьего праздника нивхов (Тэмина, 2006). Автор изучает основные термины, образы и представления, связанные с праздником, анализирует его ход и обряды.

Оригинальностью подхода отличаются исследования доктора исторических наук А.Б. Островского (Островский, 1997, 2003, 2005, 2005-а, 2008). Опираясь на анализ фольклорных текстов, он раскрывает универсальные принципы архаического мышления и самобытность нивхского мифотворчества. Автор уделяет большое внимание анализу числовой символики в мифологии нивхов.

Таким образом, основная часть изданий по нивхскому фольклору, начиная с середины XIX века и до наших дней, носит характер этнографических исследований. В них содержится много важной информации об обрядовой культуре нивхов в целом. При рассмотрении музыкальных традиций основное внимание уделяется песенным и прозаическим жанрам, при этом инструментальный фольклор нивхов не подлежит специальному изучению.

В исследованиях музыковедческого направления, касающихся народных инструментов, далеко не все вопросы освещены с должной полнотой. В них даётся в основном краткая характеристика строения инструментов, таких, как бревно, бубен, шаманский пояс, варганы, пиколютня, шалмей, описываются приёмы игры на них. Однако в большинстве случаев отсутствует анализ структурных особенностей наигрышей, недостаточно полно освещены такие жанровые группы, как звукоподражания, обрядово-коммуникативные сигналы, плачи. Мало внимания уделяется рассмотрению особенностей бытования музыкального инструментария в традиционной культуре, его роли в обрядово-магических действиях, обусловленности его специфики этническим миропониманием.

В связи с этим возникает необходимость целостного этномузыковедческого исследования инструментального фольклора нивхов для выявления его специфики.

В центре внимания данной работы находится музыкальная культура нивхов середины XIX – начала XXI веков. Предметом изучения являются музыкальные инструменты и жанровые сферы инструментальной музыки в системе традиционной культуры нивхов. В процессе исследования было изучено более 400 различных инструментов, хранящихся в музейных фондах, частных коллекциях, а также функционирующих в современной фольклорной практике. По конструктивным характеристикам и способу звукоизвлечения они относятся к 24-м самостоятельным органофоническим типам⁵. Различаются группы идиофонов (посохи, бревно, доска, пояс, погремушки-подвески, погремушки-сосуды, варганы), мембранофонов (бубен), хордофонов (пиколютня), аэрофонов (пищалки, жужжалки, флейты, шалмей, трубы). Кроме этого, в отдельную группу выделены аутоинструменты (область корпоромузыки)⁶.

Инструментальный фольклор нивхов рассмотрен в тесной взаимосвязи с традиционной культурой в целом. Выявляется его роль в системе ритуалов, в трудовой практике и художественной деятельности, обуславливающая различные функции инструментов и инструментальной музыки. В связи с этим выделяются следующие жанры:

- обрядово-коммуникативные наигрыши-сигналы, исполняемые во время медвежьего праздника и шаманских камланий;
- наигрыши-плачи;
- шумовые сигналы-обереги;
- звукоподражания и сигналы, связанные с промысловой деятельностью;
- инструментальная музыка художественной направленности (необрядовые наигрыши-импровизации и наигрыши-песни).

⁵ В основу классификации положена систематика Э. Хорнбостеля, К. Закса, дополненная и расширенная с учётом национальной специфики звуковой культуры. Подробнее об этом – в главе I.

⁶ Аутоинструментальная музыка, корпоромузыка (лат. corpus, corporo – тело) – термины Мациевского И.В. (Мациевский, 2007. С. 89). В этом случае инструментом является сам человек.

Разделение функций музыкальных инструментов нивхов проведено несколько условно. В архаических культурах, в том числе нивхской, музыкальные инструменты существуют в рамках синкретического комплекса, в котором неразрывно сочетаются трудовые, магические, сигнальные функции. Напеваемая труба выступает в качестве звукового маяка и одновременно играет магическую роль, кроме этого, она является инструментом художественной сферы. Пиколютня звучит в похоронном обряде и в различных досуговых ситуациях. Многие инструменты, функционирующие как ритуальные во взрослой среде, у детей носят характер звуковой игрушки.

Вместе с тем существует группа инструментов, обладающих лишь одной функцией. Это относится к обрядовому инструментарию: музыкальное бревно – принадлежность только медвежьего праздника; шаманский бубен, колотушка, пояс – предметы шаманского ритуала. Есть бифункциональные обрядовые инструменты: посохи применяются в ситуации медвежьего праздника и шаманского камлания, доска звучит во время медвежьей церемонии и действий, связанных с культом морских животных. Однако данные инструменты запрещается использовать вне обрядовых целей. Такая табуированная предназначенность ритуальных инструментов характерна для многих народов Севера (Добжанская, 2008. С. 39).

В современной этномузыкологии используется широкое понятие музыки, музыкальной культуры. Оно распространяется на все виды звуковой деятельности, содержащей эстетический смысл, и определяется понятием «интонационно-акустическая» или «звуковая культура» (Шейкин, 2002. С. 32). Это особенно актуально для анализа древних культурных пластов, в том числе нивхского фольклора. В нивхском языке нет понятия «музыка» как такового. Его заменяют другие термины, среди которых основным является *ау* (*уу*), в переводе означающий «голос, звук, шум», что выходит за рамки собственно музыкальных проявлений.

При характеристике инструментального фольклора нивхов используются понятия «музыкальный инструмент» и «фоноинструмент». Термин «музыкальный инструмент» трактуется широко, под ним подразумевается «звуковое орудие, используемое как средство реализации явления, которое представляет собой в данной культурно-исторической системе народную музыку» (Мациевский, 1980. С. 165). Понятие «фоноинструмент» относится к архаическим звуковым орудиям, которые обычно не осознавались как собственно музыкальные. Фоноинструменты воспринимаются как таковые только в момент звучания, их музыкальная функция не является основной. В нивхском фольклоре к ним относятся подвески-погремушки (на ошейнике, колыбели, предметах быта), погремушки-сосуды из растительных коробочек, рыбьего пузыря, птичьего зоба, травяные варганы, берестяные пищалки, вихревые аэрофоны-жужжалки⁷.

В архаической нивхской культуре сложно провести грань между музыкальными и немusicalными, инструментальными и неинструментальными явлениями. Это объясняется тем, что для древнейших видов художественного творчества характерна первоначальная неразличимость различных видов искусства. Инструментальный фольклор нивхов функционирует в рамках полихудожественных комплексов, ясно ощущается тесная связь с вербальными, вокальными, хореографическими (пластическими), драматическими элементами.

В народной культуре существуют феномены на грани инструментализма и пения. Разделение инструментального и вокального по орудью (инструмент или человеческий голос) односторонне, ибо в отдельных культурах голос может выполнять стилистически инструментальную функцию (Земцовский, 1987. С. 130; Мациевский, 1980. С. 154; Шейкин, Цеханский, Мазепус, 1986. С. 243). Например, у нивхов свист или хрипенье используются в той же ситуации, что и манки. Существуют инструменты, при игре на которых «голос» звукового орудия сочетается с пением: это, в частности, мирлитоны – напеваемые трубы. Кроме этого, функцию звукового инструмента могут выполнять хлопки и другие корпоромузыкальные

⁷ В настоящее время многие инструменты вышли из употребления (особенно это коснулось аэрофонов) и, следовательно, невозможна их реконструкция. В связи с этим в работе этот аналитический материал представлен немногочисленными примерами.

средства (звукоподражания, игра в ладоши). В связи с этим в работе рассматривается широкий круг музыкальных явлений, звуковых орудий, находящих традиционное применение в быту и практике народа.

Большую роль в инструментальном фольклоре нивхов играет категория пола исполнителя и, в меньшей степени, возраста. Доминирующее значение в использовании мужчинами или женщинами инструментов той или иной функции и конструкции обусловлено традиционной структурой родового общества и распределением сфер трудовой деятельности.

К сфере женского исполнительства относятся корпоромузыкальные средства и промежуточные явления на грани инструментализма и пения (например, в напеваемых трубах источником звука служил человеческий голос), инструментализма и хореографии (игра в ладоши, где инструментом являлось тело человека в целом и его различные части). Это находится в русле общефольклорных традиций.

Специфически женскими являются инструменты медвежьего праздника⁸ (ударные идиофоны – бревно, доска, ручные погремушки, посохи), игра на которых сопровождалась танцами и пантомимой, а также инструмент похоронной обрядности – пиколютня. Не случайно в легендах, связанных с происхождением инструмента, создателем пиколютни в большинстве случаев является женщина. Женскими и детскими были инструменты-обереги – подвески-погремушки. В ряду мужских большое место занимают звукоподражательные инструменты (манки), что обусловлено спецификой хозяйственной деятельности. В основном это свободные аэрофоны (пищалки, вихревой аэрофон) и собственно духовые инструменты. В то же время инструменты шаманского камлания (бубен, колотушка, пояс), инструменты художественной сферы (различные виды варганов, шалмеи), а также пиколютня в необрядовых ситуациях могли использоваться как женщинами, так и мужчинами.

В нивхской культуре встречаются сольные и коллективные формы исполнительства, что обусловлено их функцией. В необрядовых жанрах преобладает сольное вокальное и инструментальное музицирование. В обрядовых жанрах возникает коллективное исполнительство. Во время медвежьего праздника используется ансамблевое женское музицирование на бревне. В некоторых случаях оно сочетается с ударами по доске, игрой на погремушках и хореографическим действием, или с ударами посохов, сопровождающимися пластикой движений⁹. Эти коллективные формы исполнения призваны усилить магическое воздействие обряда.

Инструментальная музыка нивхов тесно связана с этническим мировосприятием, поэтому при её изучении нельзя ограничиться только лишь органо-логическими и музыковедческими проблемами. Традиционное мировоззрение отражается в специфике функционирования, наименовании и строении инструментов, их символике, специфике исполняемой на них музыки. Исходя из этого, остановимся кратко на особенностях мифологических представлений нивхов¹⁰.

Нивхи имеют мифологический тип мышления, который базируется на анимизме – одухотворении природы, тотемизме – вере в родство человека и животного или растения, антропоморфизме – очеловечивании природы, фетишизме – вере в сверхъестественные возможности неодушевлённых предметов, синкретизме идеального и материального. Для нивхов характерна многочастная модель мира. По вертикали типично трёхуровневое деление: верхний, средний и нижний миры. Параллельно со средним миром, в котором живут люди, располагаются горный (таёжный) и водный миры, маркирующие основные промысловые области. Человек в течение жизни контактирует со всеми существами, населяющими различные сферы мироздания, и этому во многих случаях способствуют музыкальные средства.

⁸ Медвежий праздник – это родовой праздник, в котором строго распределены функции между членами патриархальной общины. Женщины-чужеродки не могли непосредственно участвовать в его важнейших ритуалах. Музыкальный инструмент вуалировал, маскировал их присутствие.

⁹ В процессе шаманского камлания в игре одного исполнителя возможно сочетание звучания бубна и пояса, посохов и пояса.

¹⁰ Мифологическим представлениям нивхов посвящены труды различных ученых. Среди них Шренк Л.Я. (1899, 1903), Штернберг Л.Я. (1904, 1908), Крейнович Е.А. (1973), Таксами Ч.М. (1971, 1975), Островский А.Б. (1997, 2003, 2005), Березницкий С.В. (2003-а), Скоринин С.Н. (2004) и другие.

По традиционным верованиям, контакт с горным миром и его обитателями (*пал нивхгун*) происходит во время медвежьего праздника. В нивхской культуре существует развитый корпус мифологических текстов, описывающий горный мир. Его хозяином является *Пал ызн* (*пал* – «гора, сопка, тайга», *ызн* – «хозяин»). Племя горных людей покровительствует нивхам и находится в родстве с ними. В некоторых случаях возможен брачный союз между нивхами и *пал нивхгун* (*нивхгун* – «люди»), в результате которого рождаются близнецы. Жители горного мира приходят к людям в облике медведей, поэтому медведь считается одним из главных тотемных животных нивхов, ему посвящается важнейший праздник. В процессе его проведения большое значение имеет музыкальное оформление, в том числе звучание ударных инструментов – бревна, посохов, погремушек. С почитанием водной стихии¹¹ и культом морских животных связаны обряды «кормления воды (моря)», встречи морских зверей, сопровождаемые мелодизированным речитативом и звучанием доски. Установлению связей с нижним миром (*Млыгво*)¹² способствует особый тип интонирования – плач, а также игра на пиколотне, идиофонах и некоторых аэрофонах. Посредником между миром людей и другими сферами мироздания являлся шаман, имеющий духов-помощников. Все шаманские инструменты «украшались» их изображениями.

Инструментальная, так же как и вокальная, музыка нивхов содержит звуковые коды, соединяющие человека с сакральным пространством. Таким образом, инструменты и исполняемая на них музыка способствуют коммуникации между различными мирами.

Нивхи издавна были соединены культурно-историческими связями с народами северо-восточной Азии. Их духовная культура не существовала изолированно. Существуют многочисленные параллели в фольклоре нивхов и нанайцев, ороков (уйльта), ульчей, орочей, негидальцев, эвенков, айнов. Это позволяет обратиться к сравнительному изучению традиций различных народов и помогает глубже понять сущность нивхской художественной культуры в целом и инструментального фольклора в частности.

Цель настоящего исследования – выявление роли музыкальных инструментов и инструментальной музыки в системе традиционной культуры нивхов.

Основные задачи:

1. Представить музыкальные инструменты как органичный элемент традиционной культуры.
2. Выявить связи инструментального фольклора с системой миропонимания, мифологического мировоззрения нивхов.
3. Провести классификацию музыкальных инструментов, проанализировав их конструкцию (материал изготовления и морфологию), способы изготовления, разнообразные приёмы игры и их специфику, строй (там, где это возможно), символику, раскрыть значение имеющихся наименований инструментов в целом и их деталей.
4. Обозначить роль музыкального инструментария в обрядовом действии, рассмотрев его функционирование в процессе медвежьего праздника, шаманских камланий, похоронно-поминальной обрядности.
5. Проследить функционирование музыкальных инструментов в повседневной жизни и художественной практике нивхов.
6. Выделить основные жанровые группы инструментальной музыки на основе анализа взаимосвязи функции инструмента и структурных особенностей исполняемых на нём наигрышей. Определить тембровые, звуковысотные, ладовые, композиционные, ритмические свойства наигрышей.
7. Рассмотреть на различных уровнях действие вариативных закономерностей нивхского фольклора, обуславливающих принципиальную мобильность всех его компонентов и принципов их взаимодействия.

¹¹ Хозяином водного мира является *Тол ызн* (*тол* – «вода, море», *ызн* – «хозяин»).

¹² Нижний мир – селение мертвых, в которое уходят души усопших, полностью противоположен миру живых. Считается, что человек проживает в нём самую долгую жизнь, умирая ещё несколько раз.

8. Дать историческую оценку инструментальной музыки нивхов. Выявить органологические особенности инструментов и стилевые характеристики инструментальной музыки, указывающие на их принадлежность к архаическим пластам культуры.

В основе настоящего исследования лежит анализ большого объема музыковедческих, лингвистических, этнографических и исторических материалов от середины XIX века до наших дней. Важным источником являются данные, собранные автором в ходе экспедиций, проводимых в местах традиционного проживания коренных малочисленных народов Сахалина в 1982–2012 годах¹³. Кроме этого, привлекаются данные по культуре амурских нивхов, полученные другими исследователями, а также почерпнутые из литературных источников. В работе использованы сведения, полученные от носителей традиционной культуры¹⁴, проживающих в селах Некрасовка, Рыбное, Луполово Охинского района, Чир-Унвд Тымовского района, Виахту Александровск-Сахалинского района, Венское, Вал Ногликского района, п. Ноглики, городах Оха, Поронайск, Южно-Сахалинск.

Используются материалы Государственного архива Сахалинской области, архивов Е.А. Крейновича, Г.А. Отаиной¹⁵, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург), Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова. В исследовании привлекаются данные из музеев Японии. Большую роль сыграло изучение материалов из фондов музеев Сахалинской области: Сахалинского областного краеведческого музея, музея Лаборатории археологических исследований Сахалинского государственного университета, Охинского краеведческого музея, музея школы-интерната с. Некрасовка Охинского района, Ногликского краеведческого музея, Тымовского краеведческого музея, Поронайского краеведческого музея, а также фондов Областного центра народного творчества (г. Южно-Сахалинск). В качестве источников привлекается также нивхский песенный и прозаический фольклор: народные песни, эпические поэмы, предания, былички, собранные автором и другими исследователями.

В работе используется современная методология системного исследования, которая предполагает синхронное изучение музыкальных инструментов, исполнительства и самой музыки в их взаимосвязи, а также как неразрывных составных целостной системы материальной и духовной культуры народа. В исследовании применяются методы историко-стилевого и структурно-типологического анализа, сложившиеся в современной этномузыкологии. Методологической базой изучения различных инструментоведческих проблем являются работы К.В. Квитки (1971), И.В. Мациевского (1980, 1987, 2007), Ю.И. Шейкина (1989, 1996, 2002), Н.А. Соломоновой (1994, 2000), Э.Е. Алексеева (1976, 1986), И.И. Земцовского (1983, 1987), А.М. Мехнецова (2005, 2006).

При выявлении архаических закономерностей нивхского инструментального фольклора основой служат положения, разработанные в трудах Ю.И. Шейкина (2002), Э.Е. Алексеева (1976, 1986), В.Л. Стешенко-Куфтиной (1930). В этих исследованиях определён ряд основополагающих отличительных признаков раннего пласта фольклора, в том числе в инструментальной традиции.

Учитывая эволюцию музыкального инструментария, Ю.И. Шейкин выделяет пять исторических инструментальных форм: архаичные, традиционные (ранне- и позднетрадиционные), легендарно-мифологические, исторические звуковые и музыкальные инструменты, современные (инновационные) инструменты (Шейкин, 2002. С. 47–51). Он также отмечает несколько признаков архаических образцов музыкального фольклора (Шейкин, 2002. С. 4–7). Среди них – принципиальная подвижность и размытость границ между жанрами. Во многих случаях грань между вокальным и инструментальным звучанием нечётка, процесс пения в

¹³ Указатель полевых материалов автора и других исследователей (ПМА, ПМ) дан после списка литературы.

¹⁴ Сведения о носителях традиционной культуры приводятся в Приложении 2.

¹⁵ Материалы архива Крейновича Е.А. хранятся в фондах Сахалинского областного краеведческого музея. Материалы части личного архива Отаиной Г.А. передала автору книги Роник З.Л.

архаике чаще всего не имеет вербального смысла: существует дословесная мелодия, исполняемая инструментом и одновременно произносимая голосом.

Э.Е. Алексеев подчёркивает, что для начального этапа развития культуры характерны связь с внемusыкальными факторами и синкретизм художественного мышления. Анализируя ранние стилевые пласты, он в качестве существенных признаков обозначает приоритет тембрового начала над звуковысотным, диффузное, темброво-высотное ощущение звука (Алексеев, 1986). В.Л. Стешенко-Куфтина среди признаков ранней в стилевом отношении мелодики также отмечает важную роль тембровых нюансов, обилие мелизматических украшений, импровизационную расплывчатость, интонационные блуждания, нечеткость и неустойчивость интервалики, сложные составные ритмы (Стешенко-Куфтина, 1930. С. 94, 106).

Жанровая систематизация традиционной инструментальной музыки в настоящее время относится к наименее разработанным вопросам этномусыкологии. Исследователи указывают на возможность различной систематики жанров (Мациевский, 2005; Шейкин, 2002; Соломонова, 2000).

И.В. Мациевский обозначает шесть основных видов инструментальных жанров: звукотворчество при общении человека с природой, детское звукотворчество, музыкальная коммуникация в процессе труда и обряда, жанры музыки ритуального действия, сфера приуроченных жанров, инструментальная музыка художественной направленности¹⁶ (Мациевский, 2005. С. 520). Ю.И. Шейкин, охватывая все области музыкальной культуры народов Сибири и Дальнего Востока, различает семь жанровых сфер: звуковые и музыкальные инструменты, звукоподражания и сигналы, напевы и песни, музыкальный эпос, музыка шаманства, музыка медвежьего праздника, танцы (Шейкин, 2002. С. 45). При этом он не выделяет отдельно жанры инструментальной музыки, соотносящиеся практически со всеми этими сферами.

Систематизируя жанры музыкального фольклора коренных народов Дальнего Востока, Н.А. Соломонова выделяет две основные группы: 1) приуроченные, исполняемые в определённое время и при определённых обстоятельствах и 2) неприуроченные, исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах (Соломонова, 2000. С. 13). Приуроченные инструментальные жанры включают зооморфные и орнитоморфные наигрыши и жанры, связанные с проведением различных обрядов. К неприуроченным относятся наигрыши на варганах и пиколотне.

Жанровая классификация инструментальной музыки, проведенная различными авторами, отличается по критериям. Вместе с тем в культуре каждого народа, в частности нивхов, существует своя система жанров. Методологической основой систематизации, используемой в данном исследовании, является предложенное Е.В. Гиппиусом определение жанра как функции, реализованной в структуре. Опираясь на общепринятые классификации и учитывая этническую специфику, можно выделить несколько традиционно сложившихся жанровых групп инструментальной музыки нивхов¹⁷.

Остановимся кратко на характеристике некоторых музыкально-теоретических понятий, используемых в монографии, общих для разных жанров.

Специфика звука в нивхской инструментальной музыке, как и в раннефольклорной культуре в целом, состоит в том, что он воспринимается как подвижный, внутренне динамичный организм. До недавнего времени в музыкальной акустике преобладала концепция «звуковысотной точки», согласно которой музыкальный звук имеет одну точно выраженную высоту. Н.А. Гарбузов доказал ошибочность точечного определения высотного положения ступеней лада и выдвинул концепцию зонной природы музыкального звука, которая особенно ярко проявляется в музыке устной традиции. Тождество каждого тона в народной музыке «не абсолютно, но относительно и наблюдается лишь в зоне интонационного поля, вероятностного по природе» (Земцовский, 1983. С. 28). В нивхских инструментальных образцах отдельная

¹⁶ Мациевский И.В. классифицирует инструментальные жанры, сложившиеся на базе русской народной музыки.

¹⁷ Различные жанровые группы инструментальной музыки нивхов рассматриваются в главах II и III настоящей работы.

ступень может представлять собой целостное звуковое тело, нерасчленимый звукокомплекс, что свидетельствует о синкретизме музыкального мышления.

Многие образцы инструментального фольклора нивхов (сигналы-обереги, звукоподражания, обрядово-коммуникативные наигрыши, сопровождающиеся словесными текстами) в силу своей архаичности функционируют в доладовой системе экмелики. Это скользящая, интервально недифференцированная интонационная система, включающая звуки неопределённой высоты, элементы речевого интонирования, глиссандо.

Наигрыши-плачи и наигрыши художественной направленности базируются в основном на ангемитонных и олиготонных ладах. Олиготоника подразумевает систему малоступенных, узкообъемных ладов. К.В. Квитка относит к этой области двух-, трёхзвучные лады в диапазоне секунда–терция с плотным расположением звуков (Квитка, 1971. С. 273)¹⁸. Формообразование в нивхской инструментальной культуре тесно связано с ладовой организацией и проявляется на нескольких уровнях. Можно выделить попевки, музыкально-ритмические периоды, мелодические строки, строфы.

Вариативная природа фольклора наглядно представлена в принципах построения произведений на основе комбинирования попевок – наименьших синтаксических единиц в народной музыке. Б.В. Асафьев охарактеризовал попевки как «основные, излюбленные интонационно-мелодические формулы, <...> конструирующие мелодические линии, чередуясь друг с другом и возвращаясь время от времени в своем подлинном или варьированном облике» (Асафьев, 1987. С. 163). Позже И.И. Земцовский подчеркнул взаимосвязь вероятностных закономерностей фольклора со спецификой самой механики традиционного музыкального творчества: «“попевки”, “интонационные комплексы” <...> существуют в виде неповторяющихся различных своих модификаций, вариантов одного типа» (Земцовский, 1980. С. 45). В основе попевок лежат определённые модели ладоинтонационного развития, которые различаются в зависимости от жанра.

Проявлением стабильности в фольклоре служит формульность, реализующаяся на уровне звуковысотности и ритма. Она упорядочивает импровизационный поток, цементирует всю структуру. Формула может основываться на одной попевке или объединять несколько. Композиция в целом также может базироваться на вариантном развитии одной формулы либо на развитии нескольких формул, обычно интонационно близких между собой. В основе нивхской инструментальной музыки лежит вариантный тип развития, при котором исходная модель существует как инвариант. Это в какой-то степени обусловлено принадлежностью нивхского фольклора к области монодии (Галицкая, 1981. С. 85).

При анализе принципов формообразования используются понятия «строка» и «строфа». Эти термины, относящиеся к единицам структурного членения, применяются при анализе вокальной музыки, отражая её специфику – неразрывную связь музыки и поэтического текста. В традиционной культуре нивхов многие инструментальные жанры тесно связаны с вербальными текстами или с вокальным музицированием, поэтому на типологическом уровне в них находят отражение некоторые закономерности песенного фольклора, в частности в области формообразования. Учитывая синкретическую природу раннефольклорного искусства, мы считаем возможным использовать термины «строка» и «строфа» при анализе как вокальных, так и инструментальных композиций нивхов.

Существуют различные мнения относительно специфики строфической формы¹⁹. По определению Н.М. Савельевой, «музыкально-поэтическая строфа – это завершённое или относительно завершённое построение, объединяющее две или несколько строк» (Савельева, 2005. С. 51). В данной работе понятие «строфическая форма» применяется в широком смысле слова для обозначения всех видов структуры, основанных на делении композиции на ряд крупных разделов.

¹⁸ Шейкин Ю.И. обозначает границы олиготоники в диапазоне терции (крайние случаи – это прима или увеличенная кварта), количество ступеней – от одной до четырёх (Шейкин, 2002. С. 40).

¹⁹ См.: Тюлин, 1966. С. 320; Васина-Гроссман, 1963. С. 12; Мазель, 1979. С. 237; Костарев, 1973. С. 100; Лаврентьева, 1987. С. 40; Ручьевская, 2004. С. 121; Савельева, 2005. С. 51.

В книге использованы нотные записи фольклорных образцов. Нотирование произведено автором работы. В связи со спецификой материала необходимо подчеркнуть особенности нотации. При расшифровке музыкальных образцов используется традиционная пятилинейная нотация. Однако всякая знаковая система рождается как осмысление конкретной музыкальной практики. Пятилинейное письмо связано с европейской профессиональной музыкальной культурой, по многим параметрам отличающейся от фольклора. Традиционные способы записи не отражают высотной изменчивости, метроритмической свободы, тембровой специфики, столь важной для раннефольклорной музыки.

При транскрибировании нивхского фольклора за основу приняты методы фольклорной нотации, разработанные в трудах И.В. Мациевского (1976), Э.Е. Алексеева (1990), А. Чекановской (1983), Ю.И. Шейкина (2002). Для большей адекватности нотной записи реальному звучанию в общепринятую систему вводятся дополнительные знаки, позволяющие более точно фиксировать высотные, тембровые и ритмические параметры инструментальной музыки²⁰. Кроме этого, используются словесные комментарии в нотном тексте. Нивхская инструментальная музыка функционирует в зонном строе. Отклонение от абсолютной высоты звука в нотах фиксируется стрелочками, а в буквенных обозначениях применяются слоги *it* и *et*, обозначающие соответственно повышение или понижение звука на интервал менее полутона. В записи наигрышей на ударных инструментах (бревне, погремушках), издающих звуки с относительно определённой высотой, а также при фиксации игры в ладоши используется одна линия. Различное расположение нот по вертикали указывает на приблизительное соотношение звуков по высоте.

Ладовая специфика нивхских инструментальных наигрышей отражается в записи знаков при ключе. Традиционная система ключевых знаков содержит устойчивый комплекс представлений о мажорных, минорных тональностях и соответствующем им квинтовом круге. Однако высотные принципы нивхской раннефольклорной музыки не подчиняются ладотональным нормам европейской композиторской музыки. В связи с этим при ключе выставляются только те знаки альтерации, которые действительно присутствуют в нотном тексте, причём именно в той октаве, где они реально применяются.

При записи метрически свободных мелодий, звучащих на аэрофонах и пиколотне, не используется деление на такты и не указывается размер. Тактовая черта выставляется лишь в конце строки, обозначая её окончание, цезуру. В наигрышах с чёткой акцентно-ритмической структурой метроритм фиксируется традиционно. Темп обозначается двумя способами: показателем метрической доли в соответствии с метрономом И.Н. Мельцеля и продолжительностью метрической единицы (в некоторых случаях строки) в секундах.

В работе использована аналитическая нотация, которая отражает в конфигурации нотного текста его композиционные закономерности. Синтаксическая построчная разбивка и использование вертикального ранжира даёт наглядное пространственное представление о временной структуре музыкального произведения и облегчает восприятие нотируемой таким образом музыки.

Данная работа служит первым системным исследованием нивхского инструментального фольклора. Впервые данный материал изучен в единстве составляющих его элементов – инструментария, исполнительства, музыки, средств музыкальной выразительности, а также как часть целостной системы традиционной культуры. В научный оборот вводятся новые, не публиковавшиеся ранее материалы по музыкальной культуре нивхов конца XIX – начала XXI веков. В работе дан обширный объём авторских нотных расшифровок (в виде целостных композиций или фрагментов) образцов различных инструментальных и вокальных жанров. Кроме этого, публикуются записи текстов легенд, быличек, связанных со спецификой понимания роли музыкальных инструментов и звука в нивхской культуре; приводятся фотографии и рисунки музыкальных инструментов, в большинстве случаев не опубликованные у других авторов.

²⁰ См.: условные обозначения, приведенные перед нотными примерами.



В центре внимания находятся многие явления нивхской музыкальной культуры, которые до сих пор не рассматривались или которым не было уделено достаточного внимания. Это касается архаических инструментов, среди них – посох, доска, погремушки-подвески, различные аэрофоны (вибрирующие пленки, свистки, жужжалки и другие), травяной варган. В работе детально анализируются символические тексты наигрышей-сигналов, исполняемых на музыкальном бревне, звукоподражания. Впервые исследуются тембровые характеристики, звуковысотные, ладовые, композиционные, ритмические закономерности организации нивхской инструментальной музыки. Автор проводит детальный анализ обрядово-коммуникативных наигрышей-сигналов медвежьего праздника и шаманского камлания, наигрышей-плачей, звукоподражаний, наигрышей художественно-эстетической направленности. Сделана попытка осмысления сакральной роли звуковой культуры в жизни нивхов.

В ходе исследования в монографии раскрываются основополагающие черты музыкально-инструментальной традиции, обусловленные её принадлежностью к области раннефольклорного творчества. Воспользовавшись уникальной возможностью, погрузимся в изучение этого удивительного пласта традиционной культуры, протягивая нити из глубины веков к современности.

Автор выражает благодарность всем тем, кто так или иначе содействовал изданию данной книги: правительству Сахалинской области, министерству культуры Сахалинской области, Сахалинскому колледжу искусств за поддержку издательского проекта. Слова признательности – председателю общественной организации «Центр сохранения и развития языкового наследия коренных малочисленных народов Севера Сахалина» Зое Львовне Роник, проявившей глубокую заинтересованность в ее издании, директору Сахалинского областного краеведческого музея, кандидату исторических наук Татьяне Петровне Роон за помощь в подготовке рукописи к печати, корреспонденту газеты «Нивх диф» («Нивхское слово») Александре Владимировне Хурьюн, оказавшей помощь в редактировании нивхского текста словаря терминов, связанных с музыкальным фольклором и мифологией.

Особая благодарность – коренным жителям Сахалина, старейшим носителям традиционных знаний, бережно сохранившим их до настоящего времени. От них автором книги в течение 30 лет были сделаны уникальные записи инструментальной и вокальной музыки и получена ценная информация о традиционной культуре в целом.

Автор выражает глубокую признательность за использование фотографий музыкальных инструментов, хранящихся в фондах Сахалинского областного краеведческого музея, музеев Сахалинской области, Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова, Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург), Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург).



Глава I

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Классификация музыкальных инструментов

инструмент	индекс	функция									исполни- тели		
		обрядовая				необрядовая							
		медвежий праздник	шаманское камлание	похоронный обряд	кулыг морских животных	обереги	магичес. ср-во воздействия на природу	промысловая функция, манки	звуковые игрушки	художествен. сфера (досуг)	мужчины	женщины	дети
Идиофоны ударные													
Посохи	111.21	*	*								*	*	
Бревно	111.211	*										*	
Два бревна	111.212	*										*	
Доска	111.221	*			*							*	
Погремушки-подвески	112.11, 112.111		*			*						*	*
Шаманский пояс	112.112					*					*	*	
Погремушки-сосуды щипковые	112.13	*	(*)						*			*	*
Варганы: травяной	121.21								*	*		*	*
деревянный, латунный	121.21		(*)	(*)					(*)	*	(*)	*	*
железный	121.221								*	*	(*)	(*)	
Мембранофоны													
бубен	211.311		*								*	*	
Хордофоны													
пиколютня	321.313.71			*					*		(*)	*	
Аэрофоны свободные													
Пищалки (ленточные язычки)	412.14							*	*		*		*
Вихревой аэрофон собственно духовые	412.22						*		*		*		*
Флейты: из реброплодника	421.111.11							*	*		*		*
из кости	421.111.12		(*)					*	*		*	(*)	
из зонтичных растений	421.111.21							*	*		*		*
из тальника	421.221.2							*	*		*		*
Шалмеи из тростника	422.211.2							*	*	*	(*)	*	*
Раковинные трубы	423.11							*	*		(*)	*	*
Берестяные трубы	423.121.11							*	*		*		
Аутоинструменты													
Напеваемые трубы		(*)					(*)			*		*	
Ладоши		*										*	
Инструментализированный вокал (свист, хрипение и др.)		*	*					*			*		

(*) – более редкое использование

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

В основу классификации нивхских музыкальных инструментов положены принципы наиболее распространенной в мировом инструментоведении систематики Э. Хорнбостеля, К. Закса. Она производится с учётом источника звука, строения инструментов и способов звукоизвлечения.

Среди нивхских инструментов встречаются:

- ударные идиофоны: посохи, музыкальное бревно, доска, шаманский пояс, погремущки-подвески, встряхиваемые погремущки (сосуды);

- щипковые идиофоны: железные дугообразные и рамные варганы из травы, дерева или металла;

- мембранофоны – шаманский бубен;

- хордофоны – однострунная смычковая пиколютня;

- свободные аэрофоны: язычковые ленточные пищалки, вихревой аэрофон;

- собственно духовые инструменты: различные флейты (из реброплодника, кости, тальника и другие), шалмеи (из тростника, камыша), трубы (из морской раковины, из бересты).

Данная классификация дополнена ещё одной группой: выделяется и рассматривается область аутоинструментальной звуковой деятельности (корпоромузыки). В традиционном нивхском фольклоре функционируют звуковые формы, создаваемые с помощью возможностей собственного тела (хлопки в ладоши, удары руками по разным частям тела, щёлканье зубов, свист, хрипенье и т.д.), а также феномены на грани вокального и инструментального (игра-пение на травяных трубах). Специфика архаического пласта культуры, включающего явления, выходящие за пределы собственно инструментального звуковотворчества, обусловила расширение систематики.

1. ИДИОФОНЫ

1.1. Посохи

Предназначение, наименование

Нивхские посохи традиционно применялись в ритуальных действиях. На них опирались женщины в процессе обрядового танца

во время медвежьего праздника и лечебно-го шаманского обряда. В XX веке они стали использоваться и вне обряда, сопровождая женский танец-игру.

Посохи называются по-нивхски *уз* (НРС, 1970. С. 392; Таксами, 1981. С. 170), *к'ындь* (Шейкин, 2002. С. 62), *кынтъ, туру кынтъ, туғру контъ* (Колосовский, 2008. С. 249, 250).

Строение инструмента

Посохи относятся к классу ударных идиофонов, индекс 111.21. Это ударяемые стержни – инструментом ударяют по незвучащим объектам (земле, снегу). Обычно использовали два посоха, однако в шаманском камлании могли применять и один посох-жезл.

В большинстве случаев инструмент представляет собой молодую ёлочку – необработанное или минимально обработанное лесное дерево. Ёлочки бывают различного размера: в рост человека (примерно полтора метра) или более короткие (60–100 см). Иногда в качестве посохов используют палки длиной примерно один метр²¹. Они имеют исторически более позднее происхождение, так как их изготовление требует дополнительных усилий человека. При обработке сверху на ёлочках оставляют часть кроны, ствол очищают от веток. С него частично срезают кору, в результате чего образуются контрастные участки 18–20 см шириной. Чередуются тёмные полосы – с корой и светлые – без коры (светлых полос – три или четыре). В некоторых случаях верхняя часть ствола и ветки обматываются берестой.

Посохи (ёлочки, палки) выполняют функцию ударных музыкальных инструментов. Этим они родственны другим звуковым орудиям медвежьего праздника и шаманского камлания, которые тоже являются ударными. Древность посохов отражается в простоте конструкции. У сахалинских нивхов используются минимально обработанные таёжные деревья, а, как известно, архаичные музыкальные инструменты отличает их максимальная приближённость к природному материалу.

²¹ Нанайские шаманы в качестве посоха использовали палку длиной 110–120 см, на верхнем конце которой прикрепляли фигуру духа-помощника шамана (Смоляк, 1991. С. 244).



Илл. 2. Солистка ансамбля «Пила к'ен» З.И. Агнюн исполняет ритуальный танец «Тугрудь» с посохами. 1985 г., п. Ноглики. Архив ОЦНТ.

Символика инструмента

Ёлочки, используемые во время медвежьего праздника, считаются вместилищем духов и выступают в паре – самец и самка. Количество светлых и тёмных полос на посохе-ёлочке обуславливается числовой символикой нивхов: три является мужским числом, четыре – женским²². Таким образом, количество надрезов на стволе кодирует пол животного: три белые полосы для самца или четыре – для самки. На медвежьем празднике такие же ёлочки с контрастно чередующимися сегментами применяются в качестве стоек, к которым подвешивается музыкальное бревно. Аналогично число полос и на шаманских жезлах: три – для женщины-шаманки, четы-

ре – для мужчины. Ёлочки с чёрно-белыми контрастными сегментами применялись и в других магических ритуалах нивхов, например в обряде вселения в новое жилище.

Крона ёлочек-посохов украшается стружками *инау*, размеры которых варьируются от 10 см (короткие) до 50 см (длинные), разноцветными ленточками или перьями.

Инау – название священных стружек из дерева, другие названия (на восточно-сахалинском диалекте нивхского языка) – *нау*, *тях*. Они служили важнейшим элементом ритуальной культуры большинства народов Дальнего Востока, в том числе и коренных жителей Сахалина, выполняя сакральную функцию. Их семантика – посредничество между различными мирами, знак сакрального разговора, символическое жертвоприношение. Перед началом камлания шаман надевал на голову венок из *инау*, повязками из стружек обвязывал все сгибы рук

²² Штернберг Л.Я. отмечал, что у нивхов мужскими числами являются 3 и 6 – кратные трём, а женскими – 2, 4, 8 (Штернберг, 1933. С. 89). Несколько иначе считает Крейнович Е.А.: мужские числа – 1, 3, (5), женские – 2, 4, (6) (Крейнович, 6473-1193. С. 39), но они сходятся в том, что три – мужское число, а четыре – женское.



и ног, способствуя соединению с сакральным пространством. На медвежьем празднике нивхов использовались различного вида *инау*, которыми украшали все священные деревья, используемые на празднике, различные обрядовые предметы, стойки для бревна, сам инструмент, голову медведя, землянку. Е.А. Крейнович объясняет это тем, что, по представлению нивхов, жилища горных людей, имеющих в мире людей облик медведей, украшались многочисленными *инау*, поэтому «нивхи стремятся уподобить своё жилище, в котором происходит праздник, их» (6473-1193. С. 32).

Приёмы игры

При проведении обряда женщина-шаманка двигалась вокруг дымокура, надев пояс с погремушками и держа ёлочки в каждой руке. Она ходила с ними, поочередно передвигая с каждым шагом и выстукивая их основанием определённый ритм. Такой танец демонстрировала солистка фольклорного ансамбля «*Пила к'ең*» З.И. Агнюн в 1980-е годы.

На Амуре во время обрядового танца «*Турук'ес*», исполняемого на медвежьем празднике в сопровождении музыкального бревна, женщины опирались на две метровые палки и на каждый шаг (на каждую четверть) ударяли ими перед собой, воссоздавая равномерный, оstinатный ритм (Шейкин, 2002. С. 63). Отметим, что название танца «*Турук'ес*» созвучно названию посоха – *туру кыть*. Кроме этого, две палки использовались во время необрядового танца-игры «*Тыҕрыть*», «*Тыкрч*»: женщины выбивали ритм основанием палок, переставляя их в такт шагу.

1.2. Музыкальное бревно

Предназначение, наименование

Бревно традиционно являлось главным музыкальным инструментом медвежьего праздника. В настоящее время оно используется в художественной самодеятельности для сопровождения различных танцевальных композиций.

В наименовании инструмента в различных источниках встречаются некоторые отличия. На северо-западном диалекте нивх-

ского языка оно называется *зас* (Стешенко-Куфтина, 1930. С. 94), *зас-час* (Штернберг, 1933. С. 299), *зас тяс* (Таксами, 1989. С. 67; Шейкин, 1996. С. 60), *зас тяр* (Колосовский, 1985. С. 56), *зас тядь* (Таксами, 1967. С. 219; Отаина, 1981. С. 112). На восточном диалекте инструмент называется *тятядь*, *тятянд* (Шейкин, 1996. С. 60; НРС, 1970. С. 375), *тятяр* (Колосовский, 1985. С. 56), *тятид* (Санги, 1976. С. 113), *тятян ч'хар* (Крейнович, 1973. С. 188; Шейкин, 1996. С. 60), *тятя ч'хар* (ПМА 15). В основе этих названий лежат нивхские слова *занд*, *тятя* – «бить», *ч'хар* – «дерево».

В литературе встречаются различные названия этого музыкального инструмента – «бревно-барабан», «ударяемое бревно» (Шейкин, 2002), «барабанное бревно» (Таксами, 1975), «ударное бревно» (Бродский, 1978), «звуковое бревно» (термин Бродского И.А.; Соломонова, 1994, 2000), «музыкальное бревно» (Сиськова, 1984). В работе используется преимущественно последнее обозначение. Музыкальное бревно встречается у большинства коренного населения юга Дальнего Востока: у нанайцев оно называется *одзату*, у ульчей – *удядю* (*удядюпу*, *удзадзупун*), у орочей – *удзадзинки*, у негидальцев – *тумкэвун*. У всех народов оно аналогично по строению и функции (используется в медвежьих ритуалах). Таким образом, этот инструмент имеет широкий ареал распространения. Однако использование музыкального бревна в медвежьих игрищах других жителей Сахалина – айнов и уйльта – не зафиксировано.

Строение инструмента

Устройство музыкального инструмента отличается в зависимости от региона использования. Восточносахалинские и тымовские нивхи используют одно бревно, западносахалинские и амурские нивхи могут применять два бревна, подвешивая их одно над другим. Иногда к ним добавляется доска, которая прислоняется к ногам женщины-солистки. Верхнее бревно – более тонкое, нижнее – более толстое, с вырезанной на нём стилизованной головой медведя. Толщина бревна влияет на высоту звука: верхнее бревно звучит выше, нижнее – гуще, ниже. Порода деревьев также может быть различной, на-



Илл. 3. Музыкальное бревно. 1910 г. СОКМ, колл. 1647-14.
Фото Штернберга Л.Я.

пример, нижнее – из ели, верхнее – из осины (Сиськова, 1983. С. 120). Возможны и другие варианты, что влияет на тембровую окраску звучания.

Музыкальное бревно – это ударяемый стержневой идиофон, индекс 111.211. В отдельных случаях функционирует набор соединённых в один инструмент нескольких ударяемых стержней, издающих различные по высоте звуки, индекс 111.212. Такой «ударный комплекс» инструментов возникает при использовании двух брёвен, игровых палочек (удар палочкой о палочку), а также стоек для подвешивания бревна в качестве звуковых орудий.

Инструмент прост по конструкции: в качестве основы использован минимально обработанный природный материал, что служит признаком древности этого инструмента. Поскольку музыкальное бревно сопровождает ритуалы медвежьего праздника, являясь сакральным инструментом, оно символизирует тело медведя, что отразилось и в его строении. На более широком конце бревна вырезана стилизованная голова медведя. На ней намечены глаза, рот, уши, шея – неболь-

шое углубление за головой. Противоположный конец бревна ровно обрезан.

Бревно изготавливается из ствола различных пород деревьев: ели, осины, ольхи, тополя, тальника, лиственницы. Однако некоторые народные музыканты уточняют, что «лиственница – тяжёлая, звук от неё плохой» (ПМА 14, Т. Улита). Иногда в качестве материала для музыкального бревна используют *по-тигŗ* – «сухое дерево на корню», такие стволы лиственниц без коры стоят в лесу среди других деревьев (Колосовский, 2000. С. 50). Сухая лиственница звучит звонко. Хорошим материалом служит осина, у неё хороший звук, который «идёт далеко, так что слышно в другом стойбище» (ПМА 15). По некоторым сведениям, выбирают еловый ствол, в котором короеды прогрызли дырочки. Он лучше звенит, так как крохотные отверстия служат дополнительным резонатором (ПМА 16).

Ульчи для лучшего резонирования внутреннюю часть древесины выдалбливают (Соломонова, 1994. С. 25). Имеются экспедиционные данные, что и нивхи раньше иногда применяли такой способ обработки брев-

на (ПМА 12). В этом случае инструмент характеризуется другим индексом – 111.231. – одиночные ударяемые трубки.

Дерево для музыкального инструмента рубят в любое время года. Обычно это делают зимой, когда «деревья спят» (ПМА 14). В это время останавливается сокодвижение, что как нельзя лучше соответствует технологии изготовления, так как бревно для лучшего звучания должно быть сухим. Дерево стараются выбирать без сучков и трещин. Для того чтобы выбрать нужное дерево, надо стучать по нему палкой и слушать звук (ПМА 15). После того как подходящее дерево выбрано, мужчины его срубают, приносят домой и обрабатывают: обдирают кору, вырезают силуэт головы и высушивают.

Ударные палочки делают из берёзы, пихты, тальника, лиственницы. С них снимают кору и высушивают, рукоятку немного зачищают, а ударную часть оставляют такой, какая есть. Палочки изготавливают не из сердцевины дерева, а из той его части, которая находится между корой и сердцевиной, так как она обладает большей прочностью (ПМА 12, Кимова Л.Д.).

Размеры бревна варьируются: длина может быть от 2 до 4 метров, диаметр – от 10 до 20 см. Длина ударных палочек примерно 40–45 см, диаметр – 2–3 см, верхняя ударная часть может быть толще, чем ручка. Палочки ведущей исполнительницы отличаются по своей длине от палочек других играющих. Однако этот вопрос до конца не выяснен. Некоторые исследователи считают, что у солистки палочки несколько длиннее (Колосовский, 1985. С. 57). Е.А. Крейнович, исследуя медвежий праздник тымовских нивхов, отмечал, что у женщины-ведущей более короткие палочки (Крейнович, 1973. С. 188). Это подтверждает и старейшая жительница с. Чир-Унвд Т. Улита (ПМА 16): у ведущей палочки короче и легче, чтобы играть было легко и звук был более звонким, а у всех остальных – длиннее и толще, чтобы удар был массивнее.

Способы установки инструмента

Существуют различные способы установки музыкального бревна, варьирующиеся в зависимости от региона бытования.

1. Тымовские и восточносахалинские

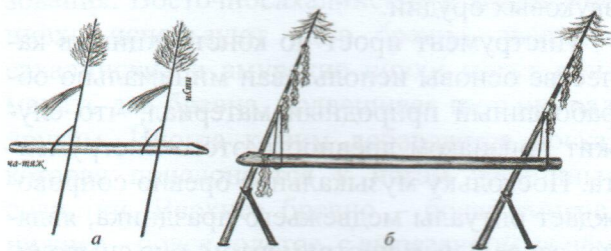
нивхи подвешивают бревно горизонтально с помощью ремней на две молодые ёлочки, воткнутые в снег под острым углом, сами ёлочки опираются на две короткие палки-распорки. Бревно располагается на уровне пояса исполнительниц. Стволы очищены от веток, лишь на макушке остается несколько веточек.

На словые стойки вешают длинные (полметра и более) стружки *инау*.

Священные стружки могут крепиться к зелёной кроне на вершине ёлочек или к двум сучкам чуть ниже кроны. Такой способ можно наблюдать на рисунках, сделанных нивхом *Кеѣкером* в 1927 году: *инау* привязаны симметрично на сучках с внутренней стороны стоек. Аналогичный прием крепле-



Илл. 4. Областной праздник народов Севера, 1969 г. Музыкальное бревно крепится к двум наклонным ёлочкам, «шея медведя» украшена *инау*. Играющие женщины стоят по обе стороны от инструмента. СОКМ, неготейка № 1436-2.



Илл. 5. Схема установки музыкального бревна: а) фрагмент рисунка Пимки, ст. Чирво, 1927 г. СОКМ. Прорисовка автора. б) схема установки, сделанная со слов Улита Т. Личный архив автора (ЛИАА). Рисунок автора.



Илл. 6. Выступление участников ансамбля «Пила к'ең» на ВДНХ СССР: игра на двух бревнах – Хейн В.Е., Лютова К.А., Лютова З.И., Чирик К.Н., Эдуско Л.П., Иванова Л.Л., с бубном – Наружных А. 1988 г., г. Москва. Архив ОЦНТ.

ния *инау* используют и на других священных ёлочках, применяемых на медвежьем празднике: на двух ёлочках-столбах, к которым привязывают медведя; на деревьях, воткнутых по углам медвежьей клетки; на ёлочках, образующих аллею, ведущую к месту убийства медведя; на ёлочке, выходящей сквозь дымовое отверстие. Горизонтальные сучки на столбах, к которым привязывают медведя, называются *тот* – «рука», в этом можно увидеть проявление антропоморфного мышления нивхов.

Нивхи использовали и другой способ крепления священных стружек: они привязывали их к стволу на отрезке от кроны до места крепления ремней, на которых висит музыкальное бревно. Такой способ демонстрирует рисунок, сделанный нивхом *Пимкой* в 1927 году в стойбище Чирво. Аналогичная ситуация представлена в рисунках *Беркера*, на которых изображён музыкальный инструмент, стоящий в землянке. Стойками служат ёлочки без сучков, стружки при-

вязаны к стволу прямо под кроной, они находятся с внутренней стороны стоек и направлены друг к другу.

В тех местах еловых стоек, где привязывают *инау*, кору обычно счищают, образуя участок белого цвета. «Кору сняли – беленько тут, привязали белый *нау*. Пониже кору сняли – опять беленький *нау*» (ПМА 16, Т. Улита). В результате стойки смотрятся очень нарядно. Иногда стойки украшают тряпичными лентами и изображениями гагары из сухой травы. Птица-гагара «как бы летела, размахивая крыльями. Эта картина особенно оживлялась, когда стружки и ленты колыхались под ветром» (Таксами, 1989. С. 66).

2. Другой способ установки музыкального бревна – с помощью треножников. Бревно подвешивается на ремнях к двум деревянным треножникам (козлам), которые также украшаются *инау*. Это способ впервые описал Л.Я. Штернберг (Штернберг, 1933. С. 65). Он наиболее распространён в настоя-



Илл. 7. На бревне играют Багрина У.С., Хаджиган А.С., Шкалыгина А.В. 2000 г., с. Чир-Унвд. ЛАА. Фото автора.



Илл. 8. На бревне играют юные участницы ансамбля «Плаюф». 2003 г., п. Ноглики. Личный архив Булдаковой М.В.



Илл. 9. Медвежий праздник на Амуре. Медведей обводят вокруг проруби, в это время на берегу женщины играют на музыкальном бревне. Рисунок 1856 г., с. Табах. Опубликовано: Шренк, 1903. С. 48.

шее время в коллективах художественной самодельности.

В некоторых случаях стойки-треножки представляют собой не простые палки, а стволы ёлочек, очищенные от веток, с сохранившейся кроной. Здесь налицо связь с первым способом установки, описанным в начале. Первый способ является более древним, так как в качестве основы избирается природный материал – стволы ёлочек. По видимому, позже их стали скреплять по три, по образцу треноги. Современные же треноги из жердей – их трансформированный, более поздний вариант.

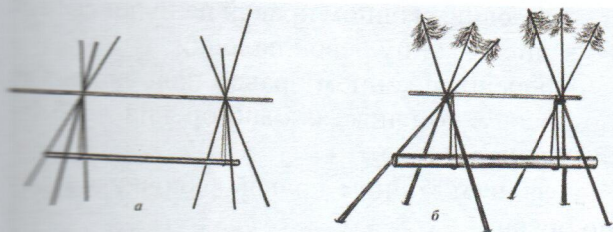
3. На Амуре используют другой способ установки бревна. В монографии Л.И. Шренка, на рисунке сцены медвежьего праздника, проводимого в 1856 году близ Николаевска-на-Амуре, изображено бревно, подвешенное на ремнях к двум столбам высотой примерно четыре метра. Сверху эти столбы определённым образом заострены, и в верхней части сквозь них продета тонкая жердь. Ремни, на которых висит бревно, вдеты в углубления на столбах, находящиеся на уровне головы играющих. Само бревно располагается несколько ниже пояса исполнителей.

4. Существует несколько иных способов установки бревна, отражающих локальные варианты. Один из них, распространённый у нивхов Амурского лимана, похож на описанный ранее. Бревно подвешивается к двум ёлочкам, но они крепятся не на распорках, а привязываются к двум столбам (Колосовский, 1985. С. 59. Табл. I. Рис. 3). Раньше эти столбы заменялись обычными деревьями, растущими в лесу. Такой более простой и древний способ применяется, в частности, в Ногликском районе и в других районах Сахалина.

5. Другой способ, используемый на северо-западном побережье Сахалина (с. Луполово), родствен амуурскому. Здесь также применяются два высоких столба. На них сверху кладут тонкую жердь и к ней подвешивают бревно (Колосовский, 1985. С. 59. Табл. I. Рис. 5).

Таким образом, для амурских и западно-сахалинских нивхов типично использование высоких столбов, служащих опорой.

6. В случае с применением двух брёвен



Илл. 10. Схема установки музыкального бревна.
Опубликовано:
а) Стешенко-Куфтина, 1930. С. 97;
б) Михайловская, 1965. С. 44. Прорисовка автора.

для игры, характерном для Амура и северо-западных районов Сахалина, может быть использован следующий вариант установки инструментов. Верхнее, более тонкое бревно кладут на жерди (треножник), а нижнее подвешивают к нему на ремнях или верёвках. Верхнее бревно располагается на уровне головы играющих, нижнее – на уровне пояса. Этот способ впервые зафиксирован на фотографии, сделанной в конце 20-х годов XX века.

7. Иногда треноги, на которые кладётся верхнее бревно, представляют собой не обычные жерди, а ёлочки с очищенным стволом и кроной в верхней части. Верхнее тонкое бревно могло находиться несколько выше голов играющих. Этот способ родственен способу № 3, в котором также использованы треноги из обработанных стволов ёлочек.

8. В некоторых моментах медвежьего праздника музыкальное бревно используется в помещении. В жилищах сахалинских нивхов музыкальное бревно прикрепляют к жердям, образующим потолок, а сверху привязывают *инау*. Сахалинские жилища, имеющие древнее происхождение, отличались от просторных домов китайского типа амурских нивхов. Зимой люди жили в тесных землянках без окон, наполовину вкопанных в землю. Потолок был сделан из жердей, на которые клали сухую траву и накрывали землёй. Инструмент могут вешать и на воткнутые в стену стволы ёлочек (Крейнович, 6473-728. С. 113). Место крепления может быть в любой части жилища. Обычно бревно вешают в левом углу от входа или над дверью так, что входящие вынуждены наклоняться.

9. На Амуре в деревянный потолок жилища вбивают металлические кольца и к ним

привязывают верёвки, на которые крепят два бревна (ПМА 14). Нижнее бревно располагается немного ближе к исполнительницам, верхнее – чуть дальше. Кольца, как и стойки в предыдущих примерах, украшают белоснежными священными стружками.

Таким образом, способы крепления музыкального инструмента очень разнообразны. В каждом регионе и местности имеются свои особенности, в которых можно различить более древние и современные варианты, а также обнаружить их связь между собой.

Приёмы игры

Музыкальное бревно – исключительно женский инструмент. В игре принимает участие различное количество человек – от двух до двадцати, но обычно – шесть-восемь; если играющих много, то они становятся по разные стороны бревна. Среди участниц выделяется одна ведущая женщина – солистка, которая отбивает основной ритм и начинает играть первой, а остальные лишь подчёркивают сильные доли одновременными ударами по бревну. По-нивхски ведущую исполнительницу называют *нилин* (Сиськова, 1984. С. 65), *пилан* (Тэмина, 2008. С. 90), *уйгло́рак*, *ту́нкр пунд*, *тугу дя нивх* (ПМА 14, 16). Слово *уйгло́рак*, производное от *уйгд* – «табу», подчёркивает особую роль солистки, а также табуированность исполняемых ею наигрышей. Всех остальных исполнительниц на бревне называют *кукуяка*.

По поводу того, где должна стоять ведущая, вопрос окончательно не решён. По одним сведениям, она должна стоять у «головы медведя» (Санги, 1976. С. 113; Тэмина, 2008. С. 90), по другим – у противоположной стороны (ПМА 14), возможно, что она стоит и в середине.

Существует множество приёмов игры на музыкальном бревне.

Основным приёмом является удар палочками по бревну. Удар двумя палочками одновременно обычно приходится на сильную долю, а на остальные доли – поочередные удары правой и левой рукой. В большинстве случаев после удара двумя руками происходит удар правой рукой. Удары двумя палочками звучат не совсем синхронно: одна рука запаздывает на долю секунды, и в результате

образуется биение звуков, по типу – основной звук и форшлаг. Этот приём подчёркивает сильное время.

Руки не следует держать широко, желательно ставить их ближе друг к другу. При ударе руки двигаются не строго вертикально, а плавно вниз и немного назад, при этом необходимо следить за красивым поднятием рук (ПМА 14). Реже используются удары палочками с движением вперед и немного вверх, они применяются на сильную долю.

В некоторых случаях ударяют несколько раз подряд одной палочкой по разным частям бревна – ближе к краю и ближе к середине (Приложение 1, № 21, 42). Практически никогда два следующих друг за другом удара одной рукой не приходятся в одно и то же место. Это отражается на высоте звука, которая постоянно меняется, хотя и незначительно. При игре двумя руками одновременно или по очереди удары также приходятся на разные части бревна, в том числе и по «голове медведя».

Другой приём игры – удары палочкой о палочку. Они очень разнообразны. Во-первых, палочками ударяют, держа их крест-накрест на уровне лица, при этом впереди оказывается то правая, то левая палочка. Иногда ударяют несколько раз правой палочкой снизу по левой. При ударе правой палочкой спереди и снизу по левой производится небольшой плавный замах правой рукой (Приложение 1, № 36).

Во-вторых, иногда палочка в левой руке наклонена под углом 45° по отношению к бревну на расстоянии 20–25 см от него. Правой палочкой ударяют по ней снизу, чередуя удары по бревну и по левой палочке. Это происходит на слабые доли (Приложение 1, № 21, 22, 84).

В-третьих, ударяют двумя палочками друг о друга, используя их различные части. При этом способе игры палочки держат за середину, а не за рукоятку. Например, в момент исполнения одного из наигрышей исполнительница Т. Улита держит их за центр и демонстрирует разнообразные удары палочкой о палочку:

- передним концом правой палочки сверху или снизу по переднему концу левой палочки;
- задним концом правой палочки сверху или снизу по переднему концу левой палочки;

– передним концом правой палочки сверху по заднему концу левой палочки;

– передним концом правой палочки снизу по бревну: то ближе к краю бревна, то ближе к центру;

– задним концом правой палочки сверху по бревну.

В результате чередования различных типов ударов создаётся красочная палитра звучания. При этом в некоторых вариантах удары правой палочкой по левой сочетаются с одновременным ударом левой палочкой по бревну.

Следующий приём – удары палочками по стойке, к которой крепится бревно. Он используется обычно в том случае, когда исполнителей много и места для игры на бревне не хватает. По сообщению Л. Мувчик, стучать можно только по левой стойке, то есть не там, где находится «голова медведя»: «где голова – грех [табу] бить» (ПМА 14). Однако исполнительницы из с. Чир-Унвд бьют и по правой стойке. Ударяя по стойкам, могли воспроизводить полностью весь ритм или же его отдельные фрагменты. Так, наигрыш «*Фушка веунда*» (Приложение 1, № 56, 57) можно исполнить сначала на бревне, а затем повторить то же самое, только на стойке. В одном из вариантов ритма «*Медвежья голова*» У. Багрина иногда бьёт по правой стойке, причём только правой палочкой (Приложение 1, № 16). В ритме «*Калма́р таф*» (Приложение 1, № 50) участницы ансамбля «*Лариш*» также используют удары по стойке лишь в отдельных фрагментах, но применяют при этом одновременные удары двумя руками и чередующиеся удары правой и левой рукой. Похожий приём встречается и в ритме, исполняемом Л. Мувчик (Приложение 1, № 97).

Однако при этом она использует различные виды ударов по стойке:

- правой палочкой с внутренней стороны левой стойки;
- левой палочкой с внешней стороны левой стойки;
- правой палочкой перед собой, наклонив её под углом 45° влево;
- левой палочкой перед собой, наклонив её под углом 45° вправо.

Так достигается разнообразие в движениях рук и в качестве звучания.

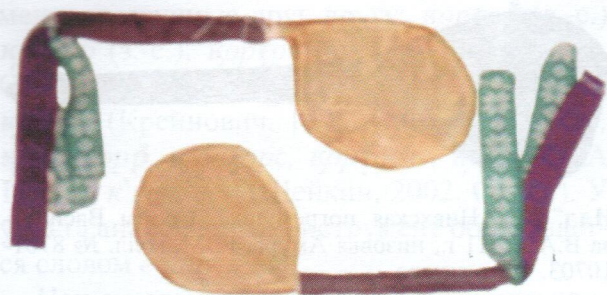


Илл. 11. Различные приёмы игры демонстрирует Багрина У.С. 2000 г., с. Чир-Унвд. ЛАА. Фото автора.



Илл. 12. Старейшая хранительница традиций Улита Т. 2003 г., г. Южно-Сахалинск. ЛАА. Фото автора.





Илл. 35. Погремушки уйльта из оленьей кожи. Изготовили члены клуба «Мастерицы» о. Южный Поронайского р-на. Сборы Украинского А.В., 1987 г. Фото автора. Архив ОЦНТ.



Илл. 36. Погремушки уйльта из рыбьей кожи. 2008 г., с. Вал Ногликского района. Фото автора. ЛАА.



Илл. 37. Айнская погремушка (детская игрушка). Сборы Пилсудского Б.О., февраль 1903 г., сел. Мауко, западный берег о. Сахалин. МАЭ РАН, колл. № 700-68.

гают как на самом корпусе, так и на рукоятке. В некоторых экземплярах орнамент на корпусе напоминает личину медведя, подчеркивая их функцию – принадлежность медвежьего праздника. Размеры таких погремушек примерно следующие: длина корпуса – 10–14 см, длина рукоятки – 10–15 см, максимальная ширина боковой стороны – 3–9 см.

Подобные музыкальные инструменты распространены у многих народов. Погремушки уйльта аналогичны нивхским. По форме они близки первому типу, но, в отличие от нивхских инструментов, более плоские. Корпус затягивают выделанной оленьей кожей или рыбьей шкуркой. Рукоятка погремушек уйльта обтягивается материей, а на её конце завязывается несколько (2–4) цветных ленточек (белые, красные, тёмные). Похожее строение ручек характерно и для шаманских колотушек уйльта. Айнские погремушки используются как детские игрушки, но имеют иную конструкцию.

Материал изготовления зависит от рода занятий людей: нивхи – охотники и рыбаки – используют для своих музыкальных инструментов горло диких птиц, рыбий пузырь, рыбью кожу, уйльта-оленоводы – оленью кожу.

Приёмы игры

Погремушки – женский инструмент. На медвежьем празднике они звучат одновременно с музыкальным бревном. При игре исполнительницы стоят на одном месте, делая различные движения телом и руками. Погремушки держат в обеих руках и ритмично встряхивают. В процессе игры ими ударяют по левому или правому бедру, по двум плечам, по плечу и бедру одновременно – например, по левому бедру и правому плечу и наоборот (Приложение 1, № 21). Погремушки ритмично потряхивают перед собой то выше, то ниже – на уровне пояса или груди, встряхивают над головой и т.д. (Приложение 1, № 109, 110). Таким образом, тело исполнителя мыслится как часть музыкального инструмента, что характерно для архаических форм фольклора.

1.7. Ворганы

Варган встречается у всех коренных жителей Сахалина: нивхов, уйльта, айнов. У нив-





Илл. 38. Танец с погремушками исполняют участницы фольклорного ансамбля «Пила к'ен», в центре – Ху-
льян А.В., с. Некрасовка Охинского района. Архив компании «Сахалинская энергия». Фото Калыгина В.

хов зафиксировано наибольшее число разновидностей этого инструмента: травяные, деревянные – различной формы, латунные (медные), железные. У айнов известен лишь деревянный вид варганов, у уйльта – травяной, деревянный и железный. По своему строению они идентичны нивхским инструментам. На Сахалине функционирует простейший травяной варган, широко распространён пластинчатый варган, исчезнувший у многих этносов других регионов, хорошо сохранился деревянный варган, ранний по происхождению. Железный дугообразный инструмент – исторически наиболее поздняя форма – применяется в меньшей степени. Всё это свидетельствует об архаичности музыкального инструментария сахалинских народностей.

Интересен вопрос о появлении металлических варганов у нивхов. Существует мнение, что варган – заимствованный инструмент, нивхи получили его от маньчжуров (Шренк, 1903. С. 51). Были и другие каналы поступления: в XIX веке латунные пластинки, а иногда и инструменты завозили японцы, приезжавшие к нивхам за рыбой (Сись-

кова, 1986. С. 95). Вероятно, в то время, когда у нивхов не было в достаточном количестве металла для изготовления варганов, они пользовались привозными музыкальными инструментами, впоследствии стали делать их самостоятельно по имеющимся образцам. В конце XIX в. нивхи имели простейшие устройства для выплавки металла, самостоятельно обрабатывать руду они не могли и производили свои изделия из готового железа. Возможно, металлические варганы были заимствованы у других народов, однако простейший травяной варган, как наиболее древний архетип инструмента, возник и сохранился именно у нивхов.

Предназначение

Раньше варганы имели обрядовую функцию: применялись во время шаманского и похоронного ритуалов (Галайская, 1973. С. 343; Сиськова, 1986. С. 95; Соломонова, 2008. С. 200). В настоящее время они используются как инструменты художественной сферы, для развлечения в часы досуга. Травяной варган часто служит в качестве детской звуковой игрушки.

Наименование

Общее название нивхских варганов – *к'анга* (ам., з.-с.), *қоңгоң* (в.-с.) (НРС, 1970. С. 144). Его этимология связана со словами *қоңг* – «звонок» и *қоңгоң* – название травы. Кроме общего наименования, разновидности варганов имеют и другие обозначения.

Травяной варган называется по-нивхски *қоңға чңыр*, *қоңгосңыр к'аңга*, что связано со словами *чңыр* – «трава», *қоңгоң* – особый род травы. Деревянный пластинчатый варган называется *т'иф к'аңга*, *ч'хаŗ қоңгоң*. Наименования происходят от *т'иф* – «бамбук», *ч'хаŗ* – «дерево». Уйльтинский деревянный пластинчатый варган обозначается созвучным словом *куңга*. Аналогичный айнский музыкальный инструмент имеет название *мукури*. Наименование нивхско-го латунного пластинчатого варгана *тывс к'аңга*, *т'ыус выть к'аңга* происходит от *т'ыус* – «латунь», *выть* – «железо». Кроме этого, есть и другой вариант названия – *ирлы к'аңга*, в основе которого лежит слово *ирлыдь* – «тащить, тянуть что-либо». В Тымовском районе такой тип варгана именуется *қоңгоң*. Медный варган имеет название *пағла выть к'аңга* (Колосовский, 1985. С. 62), связанное со словом *пағла выть* – «медь», буквально – «красное железо».

Железный дугообразный варган нивхов называется *вучраңга*, *выч-раңга* (Шренк, 1903. С. 51; Галайская, 1973. С. 350). Корень *вуч*, *выч* связан с нивхским названием железа – *выч*, *выть*, *ват*. Встречается обозначение *зақ'аңга*, происходящее от *затъ* – «ударять». Аналогичный инструмент уйльта носит название *мухане*, а айнский инструмент – *кани муккури*.

Варганы бытуют у различных народов Дальнего Востока, в их названиях у нивхов и у тунгусо-маньчжурских народов имеется общий корень, обозначающий характерный звук. Сравним эти наименования: нивхи – *к'аңга*, *қоңгоң*; уйльта – *куңга*; нанайцы – *коңка кухня*; эвенки – *коңкукан*, *кондывкон*; негидальцы – *конкихи*; ульчи – *кинкай*; удэгейцы, ульчи, орочи – *кункай*.

Строение инструмента

Варганы относятся к группе щипковых идиофонов. Различают два основных вида: рамные и дугообразные.

1. Рамные (пластинчатые) варганы

Рамные варганы обозначаются индексом *121.21*, это идиоглотические варганы, в них язычок вырезан в рамке и своим корешком соединен с ней. Рамные варганы называют пластинчатыми. Они различаются по материалу изготовления и по форме.

Материалом изготовления может служить трава, дерево и латунь.

Травяные и деревянные варганы являются более древними, чем латунные, так как для их изготовления используется естественный природный материал, не требующий длительной обработки. Травяной варган сохранился лишь в северных районах Сахалина, его практикуют нивхи и уйльта, в других регионах Дальнего Востока он не известен.

Для травяного варгана используется растение *қоңгоң*, которое дало название всем видам варганов. Словом *қоңгоң* обозначается только молодое растение, а та же самая трава, но более старая, называется *чун чун* (Крейнович, 6473-698. С. 52). *Қоңгоң* растет на берегу моря, обычно на песчаной почве, у него широкий лист. Это растение имеет большое значение для нивхов, его часто употребляют в ритуальных целях³⁶.

В качестве основы деревянного варгана используют бамбук, лиственницу, ель, тальник, тополь, березу, ольху. Для бамбукового варгана берут верхний слой толстого растения (середина убирается). По некоторым данным, в качестве материала применяют японский бамбук, так как сахалинские виды более мелкие. Он выносится на остров морским течением или завозится торговыми путями из соседних южных стран (Колосовский, 1985. С. 58).

Латунные варганы возникли позже – в XIX веке, что связано с появлением на Сахалине огнестрельного оружия, так как в качестве материала часто используется гильза. Её разрезают (по спирали), распрямляют, шлифуют, затем ножом вырезают язычок. Упругий материал – латунь – обладает лучшими акустическими свойствами, на латунном варгане легче играть. В работе Л.И. Шрен-

³⁶ Существует легенда об этой траве, в которой *қоңгоң* представляется в виде женщины, одушевляется (Крейнович, 6473-123. С. 192).

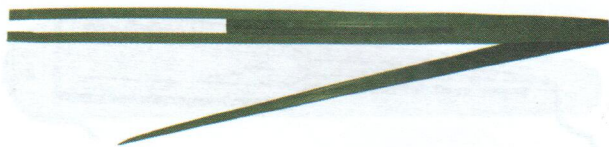
ка упоминается медный варган, указывается, что для него использовалась желтая медь, вероятно, имеется в виду латунь – сплав меди с цинком (Шренк, 1903. С. 51). В настоящее время варганы из меди не встречаются.

Кроме материала изготовления варганы отличаются друг от друга по конструкции. Форма пластинчатых варганов разнообразна.

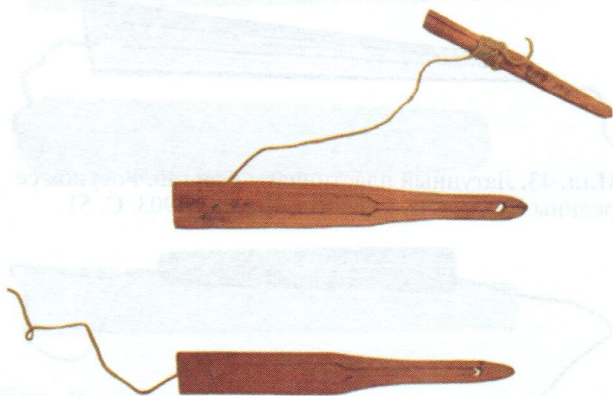
а) Травяной варган имеет вид вытянутой пластины, в соответствии с формой листа. Длина такого инструмента – примерно 200–220 мм, ширина – 28–32 мм, в узкой части – около 10 мм.

Его отличительной чертой является недолговечность, порой он имеет разовое применение, так как материал хрупкий. Инструмент используется только летом, обычно в августе, когда трава **қоңғоң** ещё зеленая. Стараясь выбрать ровные, не мятые листья. Для инструмента берут нижнюю часть растения – более толстую. На оторванной части вдоль волокон листа ногтем прорывают язычок, разделяя волокна листа. Язычок отгибают, прислоняя его к изнаночной стороне пластинки.

Травяной варган соответствует пяти признакам архаических фоноинструментов, выделенных Ю.И. Шейкиным (Шейкин, 2002. С. 48). Во-первых, он обладает одним «голосом», то есть одним сонорным амплуа: инструмент звучит одинаково у всех исполнителей. Во-вторых, характеризуется мобильной структурой и нестабильными размерами, зависящими от материала изготовления, в данном случае, от величины стебля травы. Размеры и качество варгана могут значительно отличаться в разных вариантах, что обуславливается природной фактурой. В-третьих, инструмент является одноразовым, его долго не хранят, поскольку сам материал – зеленый лист травы – недолговечен, он быстро увядает, засыхает и теряет свои игровые качества. В-четвертых, травяной варган относится к легко изготавливаемым предметам, после окончания игры его обычно выбрасывают. В-пятых, он взят из окружающего природного мира и очень прост в изготовлении. Кроме того, трава как подручный материал может являться прообразом более поздних видов инструмента. Так, модель травяного листа просматривается в варгане из дерева (Колосовский,



Илл. 39. Травяной варган. ЛАА. Фото автора.



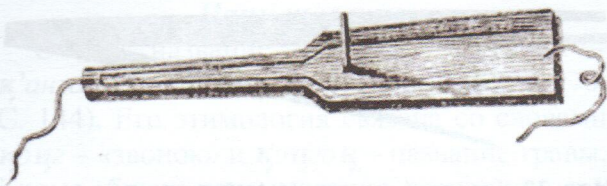
Илл. 40. Деревянные пластинчатые варганы. Сборы Супруненко П.И., 1891 г., о. Сахалин. МАЭ РАН, колл. № 209-15 в, № 209-15 с, d. Фото автора.



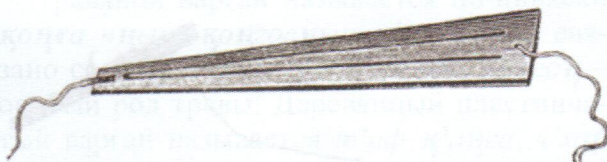
Илл. 41. Деревянный пластинчатый варган. Сборы Вязовской В.В., август 1966 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. СОКМ, колл. № 2734. Фото автора.

1985. С. 58). Название травы **қоңғоң** является основой для наименования всех других видов варганов. Все эти признаки позволяют считать инструмент из травы протоварганом и дают возможность отнести его к архаическим фоноинструментам.

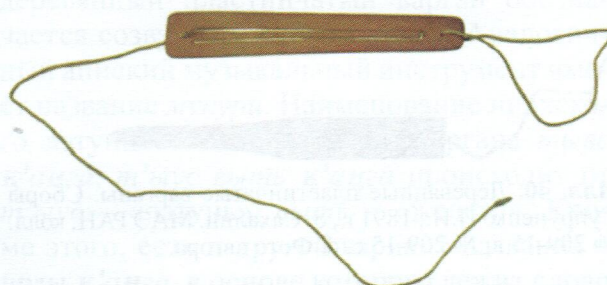
б) Некоторые виды деревянных варганов имеют трёхступенчатую, бутылкообразную форму. Похожую конфигурацию имеет и вырезанный на пластине язычок, однако на нём две ступени: вверх, у основания – более широкая, внизу – более узкая. Длина варьируется от 100 до 200 мм, ширина узкого конца – 5–10 мм, широкого конца – 14 мм, толщи-



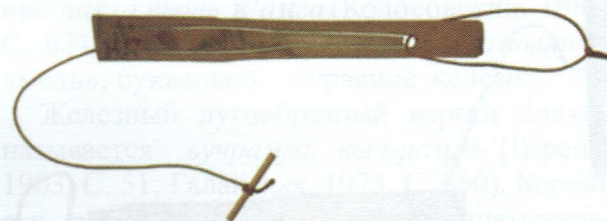
Илл. 42. Деревянный пластинчатый варган. Рисунок середины XIX в. Опубликовано: Шренк, 1903. С. 51.



Илл. 43. Латунный пластинчатый варган. Рисунок середины XIX в. Опубликовано: Шренк, 1903. С. 51.



Илл. 44. Деревянный пластинчатый варган. Изготовитель – Ивгун Яков Иванович (1942 г.р.). 1984 г., с. Рыбное Охинского района. Передал Колосовский А.С. Архив ОЦНТ. Фото автора.



Илл. 45. Деревянный пластинчатый варган. Изготовитель – Ивгун Яков Иванович (1942 г.р.). 1984 г., с. Рыбное Охинского района. Передал Колосовский А.С. Архив ОЦНТ. Фото автора.

на – примерно 1 мм. Длина язычка – 80–160 мм, ширина – 2–7 мм.

Извлекать звук на деревянном варгане труднее, чем на латунном. Его язычок массивнее, материал грубее, поэтому для игры исполнителю требуется больше силы. Для того чтобы при игре шнур, за который тянули, не врезался в руку, к нему привязывается деревянная палочка. За неё при игре дергают правой рукой.

В исследовании середины XIX века зафиксирован интересный факт: в центре язычка деревянного ступенчатого варгана перед сужением аккуратно вделан неболь-

шой гвоздик. Его назначение – «содействовать вибрации пластинки и разнообразить её по желанию» (Шренк, 1903. С. 51). Однако Ю.И. Шейкин считает, что «гвоздик на язычке-вибраторе не мог содействовать вибрации. Наоборот, он ей мешал и фактически “гасил” звук» (Шейкин, 2002. С. 125). В связи с этим исследователь делает предположение, что гвоздик мог использоваться с другой целью. По нему могли наносить удары пальцем и именно таким образом приводить язычок в движение, при этом возникал ударный способ звукоизвлечения. К сожалению, в настоящее время такие экземпляры не сохранились.

Деревянные пластинчатые трёхступенчатые варганы были распространены у айнов Сахалина, сейчас они практикуются у хоккайдских айнов. Они имеют такую же конструкцию, что и инструменты нивхов.

в) Латунные варганы имеют вытянутую форму, суживающуюся к одному концу. Такую же конфигурацию в редких случаях имеют и деревянные варганы. Вдоль пластинки во всю длину вырезан узкий язычок. На широком конце он составляет одно целое с корпусом. Форма широкой боковой части может быть различна: овальная, прямая или в виде тупого угла.

Длина латунных инструментов варьируется в пределах от 80 до 100 мм. Ширина узкого конца – обычно 7–9 мм, широкого – 12–15 мм. Длина язычка варьируется от 64 до 78 мм, ширина узкого конца язычка – 1–3 мм, широкого конца – 4–5 мм, толщина пластины – 0,3–0,5 мм. Деревянные варганы крупнее, чем латунные. Их длина примерно 130 мм, ширина – 7–13 мм, длина язычка около 100 мм, ширина – 2–3 мм, толщина пластины – 0,8–1 мм.

На обоих концах корпуса пластинчатого варгана просверлены отверстия, в которые продеты шнурки. Раньше их изготавливали из сухожилий животных, в настоящее время используют нитки. За шнур, завязанный в виде петли и прикреплённый к узкой части, инструмент держат левой рукой у рта. Длина петли – примерно 300–360 мм. За другой шнур, присоединённый к широкой части у основания язычка, исполнитель дергает, вызывая тем самым вибрацию язычка. Длина этого шнура – 150–200 мм.

2. Дугообразные варганы

Дугообразные варганы обозначаются индексом 121.221. Это гетероглотические варганы, в которых язычок крепится к рамке. Они представляют собой более поздний и развитый тип инструмента, который, «по всей видимости, генетически связан с рамными варганами и, по-видимому, произошел от них» (Эмсгаймер, 1986. С. 80). Дугообразный варган изготавливается из железа, стали. Он имеет вид подковки с вытянутыми концами, образующими щель. В середине укреплен язычок с крючкообразно загнутым концом.

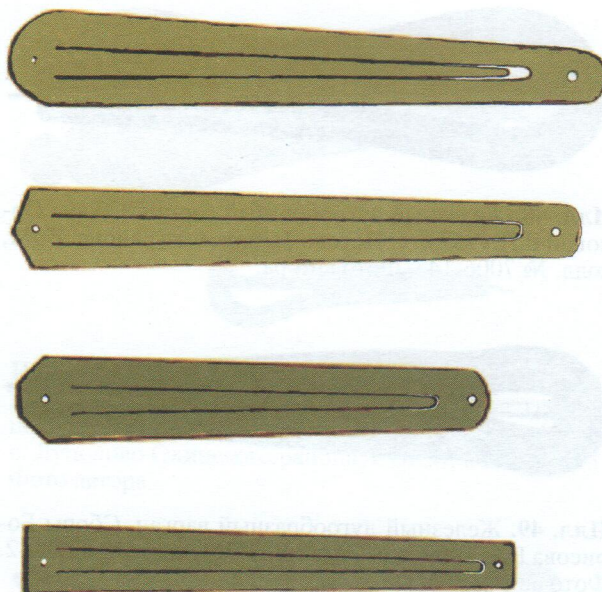
Длина используемых в наши дни инструментов – 85–110 мм без язычка, с язычком они больше на 20–25 мм. Диаметр кольца – 33–38 мм, ширина стальной пластины – 5–8 мм, высота – 6 мм. Металлический корпус имеет в поперечном разрезе округлое сечение, сужающееся к верхней части. Раньше использовался инструмент большей длины с небольшим по диаметру кольцом – примерно 20 мм. Об этом свидетельствуют экспедиционные материалы (ПМА 15, 20) и музейные экспонаты (РЭМ, колл. № 7006-143, 4978-42). Кроме этого, в монографии Л.И. Шренка изображён дугообразный варган с сильно вытянутыми концами. Соотношение диаметра кольца и длины инструмента составляет примерно 1 : 4,5. Инструмент с длинными концами и язычком имеет более низкий звук.

От размеров инструмента, длины, ширины и толщины язычка зависит его настройка. Например, базовый тон пластинчатого варгана может быть h , b , d^1 , f^1 , базовый тон дугового варгана – D , d^1 (Приложение 1, № 120–131; Шейкин, 2002. С. 514, 517).

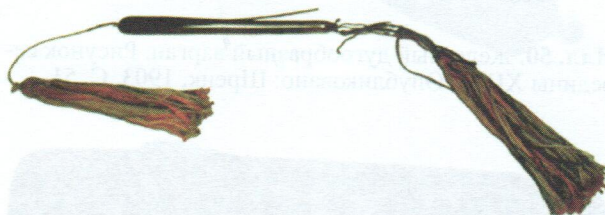
Деревянные и латунные рамные, а также железные дугообразные варганы хранятся в специальных деревянных футлярах. Они состоят из двух половинок, выдолбленных изнутри и скреплённых деревянным стержнем. Крышку футляра часто украшают резным криволинейным орнаментом. Футляры изготавливают мужчины, так как работа с деревом и резьба по дереву – исконно мужское занятие нивхов.

Приёмы игры

Приёмы игры на каждом виде инструмента отличаются. Травяной варган дер-



Илл. 46. Латунные пластинчатые варганы различной формы. ЛАА. Рисунок автора.



Илл. 47. Латунный пластинчатый варган. Сборы Демидова С.П. 1939 г., Северный Сахалин. МАЭ РАН, колл. № 5749-8. Фото автора.

жат левой рукой и прикладывают ко рту лицевой стороной листа. Лист травы зажимают у основания язычка между указательным и средним пальцами левой руки. В процессе игры пальцы правой руки ритмично передвигают вдоль листа. При этом язычок ударяет по стеблю травы, корпус инструмента вибрирует, и образуется отрывистый, щёлкающий звук.

Деревянный и латунный пластинчатые варганы подносят ко рту с помощью шнура, привязанного к узкому концу инструмента. Нижнюю часть петли цепляют мизинцем левой руки. Большим и указательным пальцами левой руки инструмент держат за узкий конец, локоть и запястье не должны быть напряжены. Варган зажимают губами, однако он касается их лишь слегка. Нельзя держать

ше, выше или ниже, он может быть прижат к нёбу или к зубам. Движением языка вращают воздух внутри рта, изменяя направление струи. Иногда языком прикасаются к инструменту. Так, например, В.Е. Хейн при игре на латунном варгане очень быстро касается нижней части инструмента своим языком (ПМА 13). При этом уменьшается вибрация и образуется редкая (по частоте прикосновений) трель. Возникают параллели с игрой на нивхской пиколютне, в процессе которой исполнительница быстро касается языком открытой струны. В этом случае её рот служит резонатором, как и при игре на варгане. С другой стороны, существуют аналогии с традиционным нивхским пением, в котором различают редкую и частую горловые трели.

Многие исследователи отмечают, что техника игры на варганах связана с традицией песенной артикуляции (Шейкин, 1996. С. 61; Галайская, 1973. С. 331; Дуван, 2003. С. 61). Исполнители в процессе игры могут чуть слышно проговаривать отдельные слова и даже целые фразы. Например, К.Н. Чирик при игре на дугообразном варгане выговаривает слова нивхской песни «Вай, вай, ньрыруа» (ПМА 14). Этот приём может быть использован на всех видах варганов. Однако некоторые народные музыканты отрицают использование слов при игре – «голосом не говорят» (ПМА 15).

Таким образом, техника игры на этом инструменте сложна и разнообразна, и коренные народы Сахалина владеют ею в совершенстве. Как писал Л.И. Шренк, «что касается умения играть на этом инструменте, то оно поистине изумительно» (Шренк, 1903. С. 51).

2. МЕМБРАНОФОНЫ

Бубен с колотушкой

Предназначение

Бубен являлся ритуальным предметом, главным инструментом шамана. Он таил в себе необыкновенные силы, ведь именно в нём концентрировались призванные шаманом духи, с его помощью происходил контакт с потусторонними мирами.

Наименование

Названия шаманских инструментов и их написание несколько отличаются у различных исследователей, хотя все они созвучны. Нивхский бубен называется *к'ас*, *хас* (НРС, 1970. С. 148), колотушка – *к'астяс*, *хастяс*, *к'астярь*; *к'ас тяс тихрь*, (НРС, 1970. С. 148; Сиськова, 1984. С. 66; Колосовский, 1985. С. 63). Общий корень *к'ас* имеет, по-видимому, звукоподражательную основу, отражает характерные особенности звучания бубна; *тяс* переводится как «палка».

Строение инструмента

Бубен представляет собой ударный мембранофон – односторонний рамный барабан, индекс 211.311.

Инструмент состоит из деревянной обечайки (обруча) и натянутой на неё кожаной мембраны. Бубны коренных жителей Сахалина имеют чаще всего овальную форму, иногда слегка суживающуюся книзу. Некоторые бубны имеют округлую форму, но всё же овальная форма преобладает. У многих народов Севера бубен олицетворял Вселенную, которая мыслилась в виде трёх или более миров, заключённых в огромную овальную сферу (Сем, 1990. С. 21–23). Возможно, с этим связана и распространённая овальная форма шаманского инструмента.

Нивхские бубны отличаются по параметрам, характеризующим размеры инструмента. В среднем длина может составлять от 53 до 81 см, ширина от 38 до 59 см. Ширина обечайки – 2–3 (реже 3,5) см, её высота – 2,5–3 см. Приведём параметры некоторых исследованных инструментов (длина и ширина в см): 81x56 (РЭМ, колл. 8761-10709), 75x59 (МАЭ РАН, колл. 36-231), 73x51 (РЭМ, колл. 4804-25), 72x51 (МАЭ РАН, колл. 1319-9), 72x42,5 (РЭМ, колл. 5169-130), 70x54 (РЭМ, колл. 4804-26а), 56x48 (РЭМ, колл. 5169-38).

Уйльтинские бубны аналогичны по строению, но по размерам несколько крупнее нивхских: длина 71–83 см, ширина 50–59 см, ширина обечайки – 2,4–2,5 см, высота – 3–4 см. Айнские бубны несколько меньше по размерам и более округлы: длина 61–65 см, ширина 51–55 см.

Форма большинства рассмотренных бубнов отличается стройностью, идеальностью пропорций. Иногда соотношение размеров

имеет математическую точность: поперечная линия, располагающаяся в самой широкой части бубна, делит линию продольного диаметра в «точке золотого сечения»³⁷. Естественно, мастера, изготавливающие бубны, не производили математических расчётов, однако в этих образцах видно проявление общелогических законов, понятия «красоты» в форме инструментов.

Основой бубна является обечайка, которая по-нивхски называется *к'увс*, *к'ас ас*. Обруч изготавливался из различных пород дерева: ивы, тальника, черёмухи, рябины, кедрового стланика, молодой берёзы, осины (ПМА 13). Его делали обычно весной в период сокодвижения, использовали свежее дерево. Найдя в тайге подходящий материал, с него счищали кору и сразу сгибали и завязывали, в таком виде заготовка высыхала. По некоторым сведениям, если дерево было упругим, его варили в воде, а потом сгибали (ПМА 14; Смоляк, 1991. С. 235). Концы обечайки сшивали при помощи тонких корней кедрового стланика, тальника, черёмухового лыка или кожаных полосок. Иногда по бокам обечайки имелись утолщения для прикрепления нитей, поддерживающих ременную крестовину.

На внешней стороне обечайки выдалбливали жёлоб, который служил дополнительным резонатором. Он имел квадратное сечение глубиной примерно 0,8–1 см и шириной 0,6–1 см. Сверху жёлоб затягивали кожей, которую натягивали и приклеивали к обечайке. Для этой цели использовали клей из рыбьей кожи, которую надо было долго варить, чтобы он стал тягучим. В Охинском районе применяли калужий клей, используя для него пузырь из желудка калуги (ПМА 14).

Важная часть бубна – мембрана, натянутая на обечайку. Качество кожи на ней было различно. Поскольку нивхи занимались преимущественно рыболовством и собаководством, бубны обтягивались обычно рыбьей или собачьей кожей. Для мембраны из рыбьей кожи сшивали 3–4 шкурки (Колосовский, 1985. С. 63). Могла употребляться и верпичья шкура, брали самую тонкую кожу белька – детёныша нерпы. У нивхов иногда встречаются бубны с мембраной из оле-



Илл. 61. Бубен. Сборы Шренка Л.И., 1857 г., Нижний Амур и Сахалин. МАЭ РАН, колл. № 36-231. Фото автора.

³⁷ Понятие «точка золотого сечения» с древности считается эстетически совершенной пропорцией.



Илл. 64. Бубен. Сборы Васильева В.Н., 1911 г., с. Маги Приморской обл. РЭМ, колл. № 8761-10709. Фото автора.

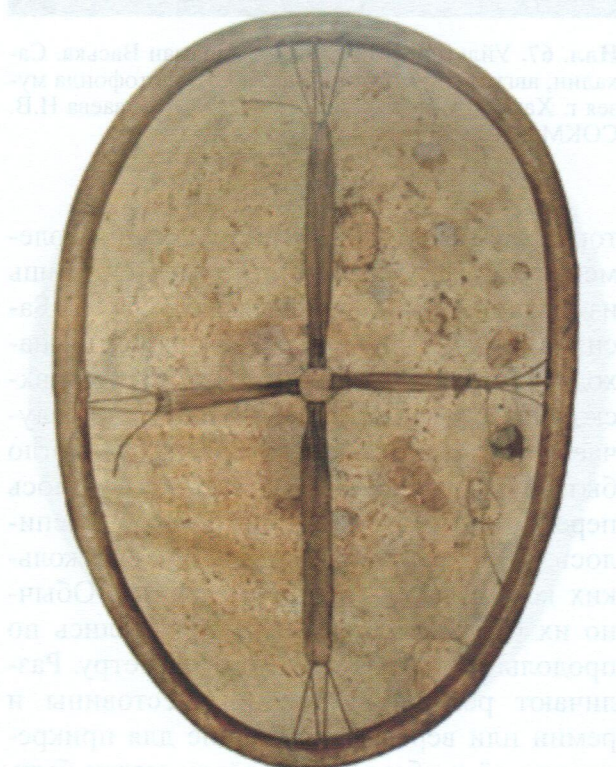


Илл. 65. Бубен уйльта. Сборы Васильева В.Н., 1910 г., ст. Гаромай, Чайвинский залив, о. Сахалин. РЭМ, колл. № 2079-1а. Фото автора.

ншей кожи. Это является признаком новоделов, заимствования у других народов, так как мембрана такого качества характерна в большей степени для уйльта и эвенков, занимающихся оленеводством. Айны выделяли для мембраны шкуру кабарги.

Для мембраны использовалась свежая шкура, предварительно замоченная для удаления волоса. Основная масса шерсти сходила, после чего шкуру промывали и счищали остатки волос. Затем кожу натягивали на обруч, связывали веревками, и в таком виде она высыхала (ПМА 14). У многих народов при изготовлении мембраны для мужского бубна использовали шкуру самца, а для женского – самки животного (Прокофьева, 1961. С. 436). Эту мысль подтверждает Б.О. Пилсудский, говоря об айнских бубнах (Пилсудский, 1990. С. 84). Данный факт связан с тем, что на ранних этапах истории шаманства бубен отождествляли только с тем животным, чья кожа обтягивала обод (Басилов, 1984. С. 84). Позже от этой традиции могли отойти.

Бубны имеют внутреннюю рукоятку, ко-



Илл. 66. Бубен уйльта. Приобретен у Осава Ивана, достался ему от дедушки – Осава Василия. Изготовлен в 1914 г., п. Таран Поронайского района. Время приобретения – июль 1962 г. Сборы Корзо Е.Д. СОКМ, колл. № 2336-1. Фото автора.





Илл. 67. Уйльтинский (орокский) шаман Васька. Сахалин, август 1913 г. Фото Накамэ. Из фотофонда музея г. Хакодате, о. Хоккайдо. Пересъем Шуваева Н.В. СОКМ, неготека № 110-39.

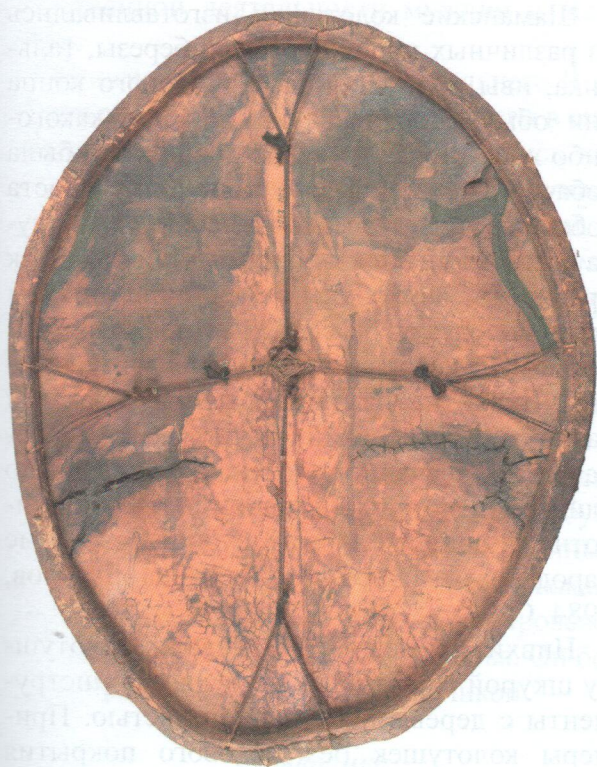


Илл. 68. Уйльтинский (орокский) шаман в облачении. Сахалин, стойбище Отасу, начало XX в. Фото Хандзава Тю. Из фотофонда музея г. Хакодате, Япония. Пересъем Шуваева Н.В. СОКМ, неготека № 110-40.

торая является скорее всего поздним элементом бубна. В древности он состоял лишь из обечайки с натянутой на ней кожей (Басилов, 1984. С. 86). В центре рукоятки находится кольцо диаметром 4–6 см, его нивхское название – *кемқа*. В большинстве случаев оно делалось из металла, хотя могло быть и деревянным. Иногда оно заменялось переплетенными ремнями. Кольцо крепилось к ободу бубна с помощью нескольких кожаных ремешков (*к'ас тукс*). Обычно их было четыре, они располагались по продольному и поперечному диаметру. Различают ремни собственно крестовины и ремни или верёвки, служащие для прикрепления её к обечайке. Верёвки могли быть жильные, конопляные или, позднее, хлопчатобумажные и шёлковые. Бубен считался удобным, если кулак, держащий кольцо, не касался натянутой кожи.

В айнских бубнах крестовину делали из скрученных верёвок, а центральную часть (ручку) сплетали из толстых верёвок (РЭМ, coll. 5110-200-а; МАЭ РАН, coll. 700-25; СОКМ, coll. 97-23). В литературе описывается аналогичное строение крестовины айнского бубна: «С обратной стороны к бубну были привязаны верёвочки, сходящиеся четырьмя радиусами к малому кружку» (Пилсудский, 1990. С. 304).

У многих народов Сибири и Дальнего Востока на крестовину могли крепиться металлические подвески, имеющие символическое значение. Они изображали духов-покровителей и духов-помощников. Кроме этого, они выполняли музыкальную функцию: создавали звенящий шумовой фон, дополняя звучание шаманского пояса. Скорее всего подвески появились на сахалинских бубнах в современный период под влиянием



Илл. 69. Айнский бубен. Сборы Васильева В.Н., 1913 г., с. Никольское, Сахалин. РЭМ, колл. № 5110-200-а. Фото автора.



Илл. 70. Айнский бубен. Сборы Вержбинца П.П. (?), 1902 г., Япония (?). РЭМ, колл. № 8761-11370. Фото автора.

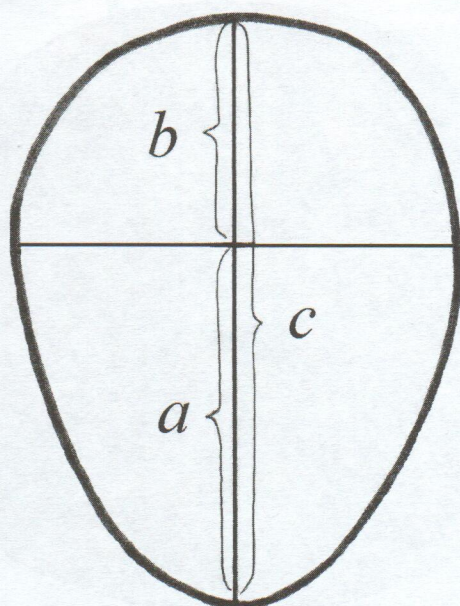
инструментов соседних народов, что свидетельствует о взаимодействии национальных традиций.

Важным атрибутом шамана является колотушка, с помощью которой он играл на бубне. Колотушки обычно делали из дерева, они имели вид плоской лопаточки с ручкой. Часто колотушка была немного выгнута посредине (при игре ударяли выпуклой частью), иногда – изогнута в форме полумесяца. При изготовлении инструмента мастера обычно искали в лесу готовую изогнутую заготовку.

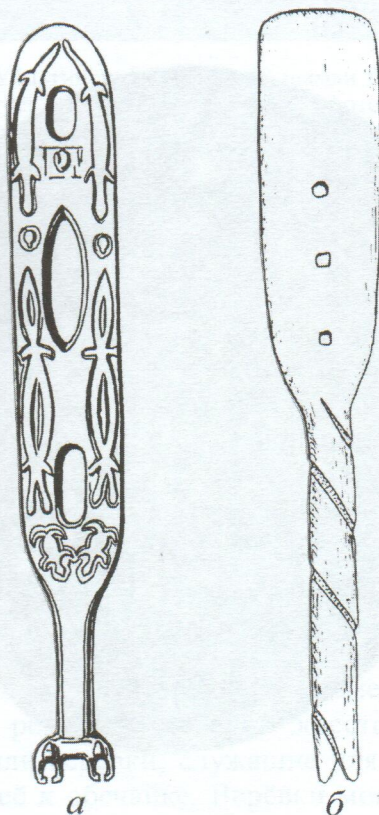
Длина обычно варьируется в пределах от 40 до 50 см, в отдельных случаях встречаются более короткие экземпляры (28 см). Ударная часть несколько шире и намного длиннее (приблизительно в два раза), чем рукоятка. Примерные соотношения длины ударной части и рукоятки (в см): 32 – 16, 32 – 13, 30 – 13, 28 – 17, 28 – 15, 28 – 13, 27 – 12 и т.д. Ширина ударной части равна 3–5 см. Ручка несколько уже – 2–2,5 см, в поперечном сечении она круглая или овальная.



Илл. 71. Бубен. Национальная принадлежность, источник и время поступления неизвестны, предположительно айнский, начало XX в. Из коллекции бывшего Музея губернаторства Карафуто. СОКМ, колл. 97-23. Фото автора.



Илл. 72. Строение бубна, схема золотого сечения. ЛАА.Рисунок автора.



Илл. 73. Шаманские колотушки:
а) опубликовано: Таксами, 1984. С. 79.
б) опубликовано: Колосовский, 2003-а. С. 439.
Рисунок Горбунова С.В.

Шаманские колотушки изготавливались из различных пород деревьев: березы, тальника, ивы, лиственницы. С ударного конца они обычно обклеивались шкурой какого-либо животного. У нивхов и айнов это была собачья шкура, снятая с лапы или с хвоста собаки; у уйльта, эвенков и нанайцев – шкура оленя, снятая с конечности. При этом, как правило, мехом обклеивалась лишь нижняя часть колотушки, а сверху на ней вырезали рельефные изображения змей, лягушек, ящериц. Нивхи называли колотушку «собачьей лапкой» (Колосовский, 1985. С. 63). Первоначальное значение колотушки и бубна было единым: колотушка мыслилась частью животного, воплощённого в бубне. Некоторые народы называли её «ногой» бубна (Басилов, 1984. С. 94).

Нивхи не всегда обтягивали колотушку шкурой животного, встречаются инструменты с деревянной ударной частью. Примеры колотушек без мехового покрытия встречаются в работах различных исследователей (Таксами, 1984. С. 79; Колосовский 2003-а. С. 439). Представленные в данных публикациях две деревянные колотушки имеют широкую ударную часть и короткую ручку.

Рукоятку иногда украшали резьбой, обычно с вогнутой стороны. Для всех коренных жителей Сахалина характерна традиция изображения головы духа-помощника на её конце.

У народов Севера Сахалина, как и у большинства народов Сибири, культовые атрибуты изготавливал не сам шаман, а его сородичи. Об этом свидетельствуют многие исследователи и народные музыканты (ПМА 10, 12). Обычно инструменты делали пожилые родственники шамана, иногда его тесть (*анак*). При изготовлении шаманских атрибутов работа была разделена на женскую и мужскую. Мужчины заготавливали деревянные части бубна, выгибали обруч, выковывывали железные подвески. Женщины выделывали шкуру, натягивали и прикрепляли её на деревянный обруч. Хотя имеются сведения некоторых нивхов, что шкуру выделявали тоже мужчины (ПМА 13, 14). Изображения на бубне могли выполнять как мужчины, так и женщины. Такое разделение связано с традиционными сферами хо-

зайственной деятельности мужчин и женщин.

Многие народы Сибири и Дальнего Востока хранили шаманские инструменты в специальных чехлах, которые понимались как одежда бубна. Нивхи и уйльта использовали для этой цели мешки из рыбьей кожи. В последнее время нивхи стали применять матерчатые мешки. Нанайцы хранили бубны в чехлах из рыбьей кожи, ровдуги или материи. Иногда на них были изображения дракона, жаб, ящериц (Смоляк, 1991. С. 239). Во время камлания на этом мешке мог стоять тот человек, которого лечили. Другие коренные жители использовали для хранения бубна берестяные футляры. Такой старинный футляр (к. XIX – н. XX вв.), принадлежавший орочам, хранится в фондах Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова. Он богато украшен сакральной символикой.

Символика

Шаманский бубен и колотушка насыщены ритуальной символикой. Они содержат изображения фигур духов-помощников шамана, которые концентрируют в себе сакральные силы, помогающие шаману во время сеанса камлания. Изображения выполнялись в различной технике, располагались на разных частях инструмента. Во многих случаях они изготавливались в виде аппликаций из рыбьей кожи и приклеивались рыбьим клеем на внутреннюю или, реже, лицевую части бубна и колотушку. Иногда изображения рисовали красками (Смоляк, 1991. С. 236). В отдельных образцах символические фигуры располагались на ремнях крестовины бубна. Они вырезались на рукоятке колотушки, украшали в виде резных изображений головку или, в отдельных случаях, оба её конца. Например, с одной стороны располагалось изображение головы медведя, с другой – змеи (Шренк, 1903. С. 122; ПМА 14). Из 54 проанализированных инструментов 42 % имеют символические изображения.

Духи-помощники представлены в виде антропоморфных и зооморфных существ – змей, ящериц, жаб, лягушек, различных животных и птиц.

Наиболее многочисленны на шаманской атрибутике изображения пресмыкающихся –



Илл. 74. Футляр для бубна «унктутэпкун». Орочи. Приамурье, к. XIX – н. XX вв. Собиратель неизвестен. ХКМ, КП 2208. Фото автора.



Илл. 75. Ульчский бубен, принадлежавший шаманке Оберталиной Е.Г. (1914-2005). Сборы Титоровой Г.Т., с. Дуди Ульчского района Хабаровского края, 2005 г. ХКМ, КП 12221.54. Фото автора.

вязывала его от бубна и подвешивала с внутренней стороны на косяк двери на сакральной границе оппозиции «помещение – улица» (Колосовский, 1985. С. 63). Таким образом, нож выполнял важную функцию: охранял бубен от злых духов в перерывах между камланиями. Во время обряда на границе жилище–улица «сторожащий» нож оберегал от появления духов-помощников других шаманов, живущих в соседних стойбищах или уже умерших, так как они могли помешать сбору духов камлающего шамана. Кроме этого, он иногда охранял бубен, колотушку и другие шаманские атрибуты, «похороненные» после смерти их владельца-шамана.

Известно, что айны также использовали нож в качестве оберега. По указанию шамана они привязывали возле дома *инау*, к которому был привязан «всё время крутящийся деревянный нож в ножнах из полого сухого ствола (медвежьей дудки)» (Пилсудский, 1990. С. 93). Это находится в русле традиционных воззрений коренных народов Сахали-

на на методы защиты от злых духов. Остроконечные орудия, по их мнению, были способны отогнать нечистую силу. Наряду с этим для защиты использовали шум, звон (шаманский пояс, подвески на бубне) и дым (окуривание шаманских инструментов).

Приёмы игры

Существует несколько способов игры на бубне. В большинстве случаев ударяют колотушкой по мембране, держа бубен в левой руке. При этом образуется звук, богатый обертонами. Звучит, как правило, нижний регистр. Удары могут быть по различным частям мембраны (по центру, по краям), что влияет на окраску звука. Распространены следующие виды чередующихся ударов: вначале – выпуклой серединой колотушки по центру бубна, затем – верхней частью колотушки в нижний сектор инструмента. Образуются звуки одинаковой продолжительности, но первый – громкий, с акцентом, а второй – более тихий, как бы отзвук первого. За



Илл. 89. Камлание айнского шамана. Сахалин, 1908 г. СОКМ, неготейка № 1883-8. Фото Пилсудского Б.О.

счёт разницы в динамике возникает регулярный двухдольный метр.

Другой способ игры – удары по различным частям обечайки бубна. Звук получается звонким, щёлкающим, более высоким по сравнению с ударами по мембране, обычно звучит первая октава. Следующим приёмом является амортизация – лёгкое встряхивание бубна, расположенного наклонно или параллельно поверхности земли. При этом образуется гулкое негромкое звучание с массой обертонов. В некоторых случаях применяется трение колотушкой по мембране бубна, в результате чего возникает тихий шуршащий звук. Такой способ использовался обычно в начале шаманского обряда.

Существует ещё один приём, в котором принимает участие только колотушка (без бубна) – удары колотушкой по дверному косяку, по табуретке, столу (Колосовский, 2008. С. 235, 240). Аналогичный способ отмечает И. Лопатин, характеризуя шаманский обряд нанайцев. При описании атмосферы общего танца, в котором принимали участие сородичи шамана, он пишет: «Иногда танцующий в азарте вскакивал на нары, продолжая свою пляску, гнался за убегающими от него женщинами, колотил не только в бубен, но и в стенку и прочие окружающие предметы» (Карабанова, 1979. С. 68).

Бубен мог использоваться в качестве резонатора: шаман пел, держа его вертикально около губ, бубен отражал звук в определённом направлении (илл. 89). Подобное описание находим в работе В.Н. Басилова: «шаман при помощи его [бубна] отклонял волны звуков вправо и влево. В темноте казалось, будто голос шамана перемещался из угла в угол, снизу вверх и обратно» (Басилов, 1984. С. 122). Впервые явление резонанса зафиксировал Л.И. Шренк: «Время от времени через определённые промежутки времени шаман подносил к губам бубен, резонанс от которого вместе с грохотом самого бубна придавал песне какой-то совершенно своеобразный оттенок. Песнь точно двоилась и слышалась сразу из нескольких мест» (Шренк, 1903. С. 127). Умелое использование бубна в качестве резонатора, слияние инструментальных и голосовых форм звукоизвлечения играло важную роль, помогая создавать необычные акустические эффекты, иллюзию стереозвучания.

3. ХОРДОФОНЫ

Однострунная смычковая пиколютня

По своей конструкции, способам звукоизвлечения, функции, особенностям исполнения на нём наигрышей однострунный смычковый инструмент принадлежит к относительно более позднему культурному пласту, чем другие музыкальные инструменты нивхов.

Предназначение

В настоящее время он служит инструментом художественной сферы. В недавнем прошлом он сопровождал эпические сказания и использовался во время похоронного обряда.

Наименование

Название инструмента и его написание несколько отличается в работах различных исследователей: *т'ынзр* (Шренк, 1903. С. 52), *т'ынз(р)* (Стешенко-Куфтина, 1930. С. 86), *т'ынр* (ам.), *т'ынрын* (сах.) (Шейкин, 1996. С. 60), *т'ынрың* (Крейнович, 1973. С. 489; НРС, 1970. С. 389), однако все они имеют общий корень. Этимологию названия помогает выявить работа Ю.И. Шейкина, в которой используется сравнение названий инструментов ряда соседних народов⁴⁵: «У ульчей – *танжара*, *тэңкэрэ*, у негидальцев – *тэңкэрэ*, у уйльта – *тэккэрэ*, у нивхов – *т'ынгер*, *т'ынгрың*, у сахалинских айнов – *тоңкорю*» (Шейкин, 1986. С. 60–61). В результате автор приходит к выводу, что все они происходят от названия духов-небожителей *тэңгэри*.

Помимо общего наименования инструмента все его детали (корпус, мембрана, гриф, струна, подставка под струну, смычок) имеют свои названия. В литературе и у народных музыкантов встречаются различные нивхские названия *корпуса*: *т'ынр-чобрай* (Шренк, 1903. С. 52), *қор* (НРС, 1970. С. 145), *қор* (Крейнович, 6473–123. С. 159). Аналогичным словом *қор* обозначают берестяную посуду, имеющую форму цилиндра, в которой хранят ложки (Крейнович, 6473–

⁴⁵ Аналогичный инструмент функционирует в фольклорной практике многих тунгусо-маньчжурских народов Дальнего Востока – нанайцев, ульчей, негидальцев, уйльта, орочей, удэгейцев. Кроме этого, подобные инструменты встречаются у тувинцев, монголов, японцев, корейцев (Соломонова, 2000. С. 22).

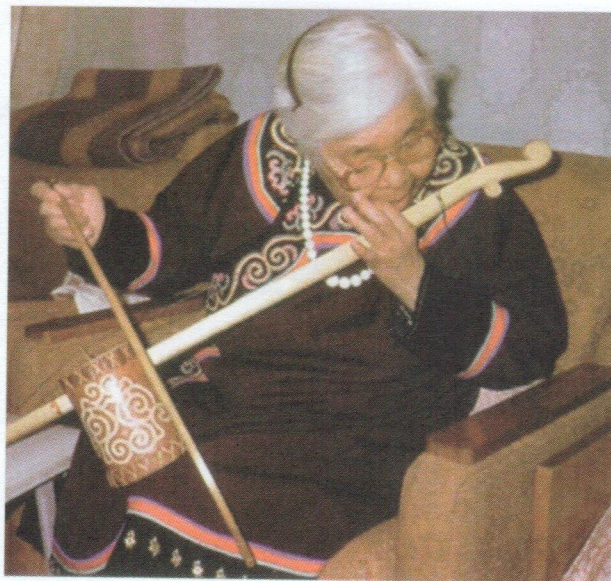
123. С. 211). В этом проявляется связь пиколютни с бытовыми предметами, что типично для архаического инструментария. Мембрана, затягивающая корпус сверху, называется *чобрай-тыврх* (Шренк, 1903. С. 52), *аскур* (ПМА 16, Т. Улита). Первое понятие, вероятно, связано с нивхским словом *чо* – «рыба», так как мембрану изготавливали из рыбьей кожи.

Нивхские наименования грифа – *икнч'хар* (Крейнович, 6473-123. С. 159), *к'ойзигр*, *кип* (ПМА 13). Первое происходит от нивхского слова *ч'хар* – «дерево» (значение корня *икн* неизвестно); второе связано со словами *кой* – «лиственница», *зигр* – «дерево»; третье имеет в нивхском языке значение «древко, рукоятка, черенок», что объясняется формой грифа.

Названия струны – *узур* (Крейнович, 6374-123. С. 159), *потти* (ПМА 17, Т. Улита), *ботя*, *мурботя* (ПМА 12, О.А. Няван, Л.Д. Кимова). Значение первого слова не известно, остальные три родственны нивхским словам *потти* – «короткая верёвка для крепления крючка к снасти», *потьи* – «петля из конского волоса» (НРС, 1970. С. 290; Крейнович, 1973. С. 483). Конский волос обозначен и словом *мурботя*, в котором *мур* переводится как «конь». Таким образом, все эти три наименования переводятся как «веревка, нить из конского волоса». Колок по-нивхски называется *хевос* – «лучина», что связано с его формой и материалом изготовления.

Подставка под струну называется *т'вуа* (Шренк, 1903. С. 52), *тывн* (Крейнович, 6473-123. С. 159), *т'вн* (Сиськова, 1984. С. 67), *т'иф* (ПМА 17, Т. Улита), *тярк* (ПМА 12, О.А. Няван). Точный перевод этих понятий не известен. По сведениям А.В. Сиськовой, *т'вн* означает «сиденье». Возможно, существует родство с нивхским словом *твы*, которое переводится как «планка» (НРС, 1970. С. 346), или со словом *т'иф* – «след, дорога» (Крейнович, 1973. С. 487).

В названии смычка отражена связь с охотничьим орудием: *тынгрпунч* (Шренк, 1903. С. 52), *т'ырпунг* (Вязовская, 1975. С. 30), *пунд* (Крейнович, 6374-159. С. 159; ПМА 17). Эти понятия родственны нивхскому слову *пундь* (РНС, 1965. С. 48), обозначающему старинное оружие – лук, которое вплоть



Илл. 90. На пиколютне играет Няван О.А. 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. ЛАА. Фото автора.

до начала XX века было в употреблении у нивхов. Струна на смычке называется *поча* (Крейнович, 6374-123. С. 159) или *ких* – «те-тива» (Шренк, 1903. С. 52; НРС, 1970. С. 115), что ещё раз подтверждает родство с охотничьим луком. Значение слова *поча* точно не известно, возможно, оно родственно словам *потти*, *потьи* – «веревка, нить из конского волоса».

Строение инструмента

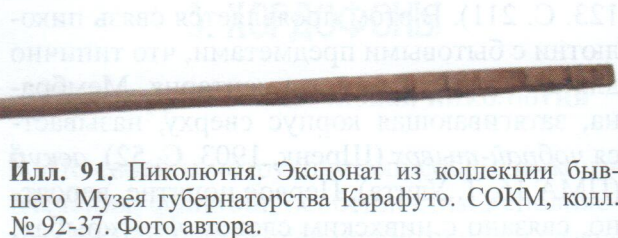
Инструмент относится к классу хордофонов, это однострунный смычковый инструмент. Его тип определяется индексом 321.313.71 – пиколютня, в которой рукоятка-шейка проходит сквозь трубчатый резонаторный корпус.

Инструмент не имеет точного стандарта, в различных образцах варьируются размеры и форма отдельных частей. Однако все инструменты имеют общие черты, сходство конструкции: состоят из одинаковых компонентов – корпуса, грифа с натянутой на нём струной и смычка.

Корпус инструмента, являющийся основным резонатором, представляет собой полый цилиндр-короб. Его делают из бересты, иногда из осины. Бересту обычно собирают в конце июня – начале июля, в период сокодвижения. Для того чтобы с берестой было удобнее работать, её подвергают термической обработке: некоторое время дер-



Илл. 92. Короб пиколютни. Сборы Вязовской В.В., 1970 г., п. Ноглики. Изготовитель – Мрукман В.И. СОКМ, колл. № 3098-1. Фото автора.



Илл. 91. Пиколютня. Экспонат из коллекции бывшего Музея губернаторства Карафуто. СОКМ, колл. № 92-37. Фото автора.



Илл. 93. Пиколютня с орнаментом на берестяном корпусе. Изготовила Кимова Л.Д. в конце 1990-х годов, п. Ноглики. Сборы Роон Т.П., 2001 г. СОКМ, колл. № 7196-2 / 17. Фото автора.

жат над огнем или долго вываривают в кипятке или слабом растворе рыбного бульона (ПМА 14; ПМА 20). Бересту кипятят до тех пор, пока она не становится мягкой, после этого она приобретает гибкость, эластичность. На лицевой стороне короба-корпуса делают орнамент. Его приклеивают или выжимают, пока кора тёплая и мягкая.

Сзади короб скрепляют различными способами. Края могут соединять встык, для прочности поверх соединения приклеивают полоску бересты. Иногда берестяной корпус скрепляют сзади деревянными гвоздиками. В некоторых случаях края заводят один за другой и прошивают их корнями тальника или стланика. Для прочности короб иногда укрепляют сверху и снизу по периметру, для чего используют дополнительные узкие полоски бересты, которые пришивают к коробу с помощью корней тех же деревьев.

Размеры короба-резонатора варьируются в различных экземплярах. Диаметр равен примерно 90–105 мм, однако он может до-

стигать и 120 мм. Высота в среднем – 135–160 мм, в отдельных экземплярах – 105–165 мм. В целом соотношение диаметра и высоты примерно равно 2 : 3.

С верхней стороны короб-цилиндр затягивают мембраной. В качестве материала используют кожу кеты, горбуши или бычка⁴⁶ (брюшину). Кожа должна быть достаточно тонкой, так как это влияет на качество звука. Предварительно её обрабатывают: замачивают, счищают чешую. Мембрану приклеивают рыбьим клеем.

Другой важной составной частью пиколютни является гриф. Деревянный гриф конусообразной формы продевается сквозь корпус на расстоянии примерно от $\frac{1}{4}$ ($\frac{1}{3}$) до $\frac{1}{2}$ от верхней части. Обычно он изготавливается из лиственницы или березы. Узкий конец грифа используется в качестве ножки, а более широкая часть – в качестве шейки и головки. Ширина грифа – 12–17 мм, высота

⁴⁶ Бычок – рыба.





Илл. 94. На пиколютне играет Няван О.А., 1999 г. Архив компании «Сахалинская энергия». Фото Калыгина В.

его узкого конца – примерно 16 мм, широкого – 20–25 мм. Длина грифа варьируется в пределах от 800 до 920 мм, однако встречаются экземпляры длиной 750 или 960 мм. Инструменты с длинным грифом имеют более крупный короб и наоборот. Ножка грифа выдаётся с одной стороны цилиндра на расстояние 200–245 мм, хотя встречаются отдельные экземпляры с длиной ножки 130–150 мм. В большинстве случаев короб располагается в третьей четверти грифа, то есть в «точке золотого сечения».

В широкой части гриф заканчивается головкой. В некоторых случаях это просто прямая палочка, однако встречаются экземпляры с резными головками. Инструмент, изготовленный в Ногликском районе, оканчивается расширением овальной формы, выдающимся вниз, длина головки – 60 мм, ширина – 35 мм (илл. 93). В нём сохранена форма старинных образцов. В грифах, изготовленных мастером Л.И. Югайном в наше время, головка копирует европейские струнные смычко-

вые инструменты (илл. 94). В этом ощущается инновационное влияние, действие чужеродной музыкальной культуры.

Важной особенностью строения грифа является наличие на нём жёлоба, усиливающего резонирующий эффект и темброво обогащающего звуки мелодии. Эта деталь встречается только в инструментах сахалинских нивхов. Жёлоб может иметь различное расположение на грифе: он может идти от самого конца ножки или начинаться на расстоянии 120–140 мм от него. В широкой части грифа он заканчивается на расстоянии 70–100 мм от его окончания. Различна форма жёлоба: в большинстве случаев он вырезан в форме угла глубиной 5–6 мм, реже имеет овальную форму, в этом случае его глубина около 10 мм. В целом овальная форма жёлоба не типична для пиколютни и встречается только в инструментах, изготовленных в последние десятилетия. Все традиционные инструменты имеют жёлоб в форме угловой прорези.



К ножке грифа прикреплена струна. Она может крепиться как к самому его концу, так и на расстоянии 40–50 мм от него. Раньше она изготавливалась из кишок или сухожилий животных (Шренк, 1903. С. 52; Сиськова, 1984. С. 67; Вязовская, 1975. С. 30). В нивхском предании говорится, что она была изготовлена из человеческого волоса (Приложение 4, № 17). Кроме этого, в старину в качестве материала для струны использовали твердую и плотную сердцевину растения қоңгоң, растущего по берегу моря (Крейнович, 6374-848. С. 362; НРС, 1970. С. 144). Струну делали и из другого растения, которое по-нивхски называется тукри. Оно произрастает на восточном побережье Сахалина, имеет длинные тонкие стебли с маленькими листочками. Они стелются прямо по земле или песку. Каждый год вырастают новые плети, а прошлогодние становятся сухими и крепкими, как тонкие нити. Именно прошлогодние стебли использовались для струны пиколютни. Их заготавливали в любое тёплое время года (ПМА 17). Позже струну стали делать из конского волоса, используя 8–9 волосков из конского хвоста, это самый распространенный материал для струны. В настоящее время иногда применяют леску, благодаря чему звук становится громче. Использование лески является инновацией.

Перед игрой струну натирают древесным углем для улучшения качества звука. Уголь заменяет канифоль, которую используют при игре на современных профессиональных струнных смычковых инструментах.

Натяжение струны регулирует колок, сделанный из лиственницы. Он располагается на головке грифа на расстоянии 40–100 мм от её окончания. В некоторых случаях он находится в жёлобе, иногда жёлоб не доходит до него. Колок может быть зафиксирован в любом положении. Его длина варьируется в среднем от 60 до 150 мм, хотя встречаются отклонения в обе стороны. Колок обычно имеет форму лопатки: один его конец узкий, другой – широкий и плоский, расположенный в большинстве случаев снизу от грифа. Диаметр узкой части – 6 мм, ширина другого конца – 13–15 мм, толщина – примерно 4 мм.

На расстоянии 80–100 мм от колка струна

слегка притягивается к грифу нитью. Это делается с целью улучшения натяжения струны, а также для того, чтобы пальцы исполнителя достали до струны, так как она располагается высоко над грифом. С другой стороны, с помощью нити регулируется длина струны: при сдвиге нити ближе к колку длина увеличивается, а при сдвиге в сторону цилиндрического корпуса – уменьшается. В соответствии с этим меняется и настройка инструмента: чем короче отрезок струны, тем выше звук и наоборот.

Между струной и мембраной на цилиндре находится подставка под струну. Она имеет различную форму, обычно трапециевидную. Длина её нижней части – 40–45 мм, верхней части – 28 мм. Толщина – примерно 5 мм снизу и 2 мм сверху. Подставка должна быть тонкой, от этого зависит качество звука.

Важной частью инструмента является смычок. Он состоит из сильно изогнутой трости и натянутой на ней струны, по своей форме он напоминает охотничий лук. Такие лукообразные смычки характерны для большинства архаических струнных смычковых инструментов различных народов⁴⁷. Связь с охотничьим орудием отражена и в его названии.

Деревянную трость смычка делают из березы, черемухи, ивы, тальника. В качестве тетивы на смычке в настоящее время используется конский волос – от 4 до 9 волосков. Раньше для этой цели брали сухожилия животных или сердцевину того же растения қоңгоң, из которого делали струну пиколютни. Есть сведения, что в этом качестве использовался китовый ус (Таксами, 1989. С. 65) или человеческий волос (Приложение 4, № 17). При игре тетиву смачивают слюной для улучшения трения о струну. Деревянная трость смычка по форме асимметрична. Она сильно изогнута: с одной стороны выгнута более круто, с другой, за которую исполнитель держит смычок во время игры, – бо-

⁴⁷ Охотничий лук послужил основой одного из наиболее древних хордофонов – музыкального лука. У многих народов он является самостоятельным музыкальным инструментом – «поющим» или «игровым» луком. Практика игры на нём распространена у нганасан, ненцев, энцев, селькупов, эвенков и других народов Сибири (Шейкин, 2002. С. 119). Это свидетельствует о том, что музыкальный инструмент родился из окружающих человека предметов быта, лишь со временем потерявших прикладное значение.

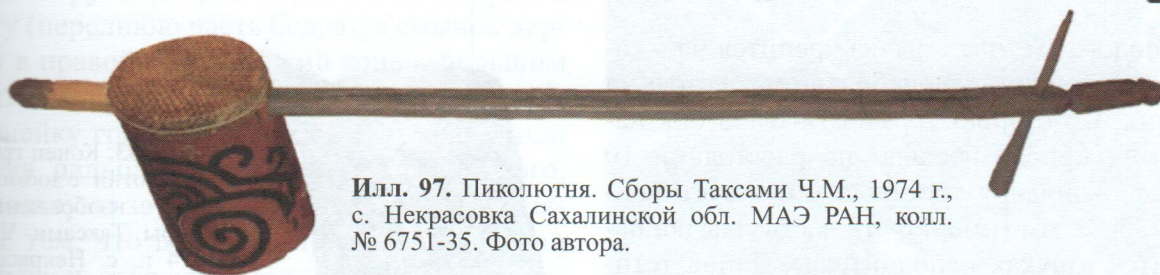




Илл. 95. Пиколютня. Экспонат из Александровского городского краеведческого музея, поступил в СОКМ в 1942 г. Изготовлен Ангуну А., с. Виахту Александровск-Сахалинского района. СОКМ, колл. № 995. Фото автора.



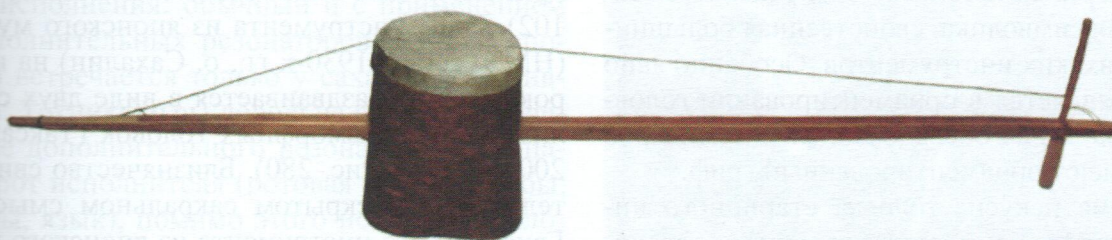
Илл. 96. Гриф пиколютни. Сборы Орловой Е.П., 1956 г., с. Чайво, Сахалин. РЭМ, колл. № 6939-28. Фото автора.



Илл. 97. Пиколютня. Сборы Таксами Ч.М., 1974 г., с. Некрасовка Сахалинской обл. МАЭ РАН, колл. № 6751-35. Фото автора.



Илл. 98. Корпус пиколютни. Изготовитель – Югайн Л.И. Архив ОЦНТ. Фото автора.



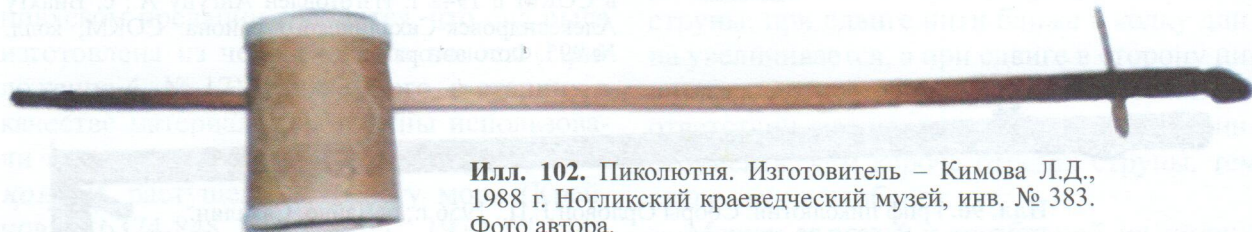
Илл. 99. Пиколютня. Сборы Вязовской В.В., 1970 г., п. Ноглики. Изготовитель – Мрукман В.И. СОКМ, колл. № 3098-1. Фото автора.



Илл. 100. Пиколютня. Сборы Васильева В.Н., 1910 г., с. Ныйво, Сахалин. РЭМ, колл. № 2919-2. Фото автора.



Илл. 101. Головка грифа пиколютни из коллекции бывшего Музея губернаторства Карафутто, XIX в. СОКМ, колл. № 92-37. Фото автора.



Илл. 102. Пиколютня. Изготовитель – Кимова Л.Д., 1988 г. Ногликский краеведческий музей, инв. № 383. Фото автора.

лее полого. Тетива смычка крепится не к самым его концам, а на небольшом расстоянии от них. Со стороны крутого изгиба она находится приблизительно на расстоянии 10 мм от окончания трости, а у пологого конца – 25–30 мм (именно эта часть смычка находится в руках исполнителя). Длина тетивы равна в среднем 430–500 мм, хотя встречаются экземпляры длиной 560 мм. Максимальное расстояние между тетивой и тростью – 90–135 мм (в одном экземпляре – 65 мм), оно обычно располагается в «точке золотого сечения».

Символика

В оформлении пиколютни проявляется сакральная символика, свойственная большинству нивхских инструментов. Особенно явно это проявляется в орнаментировании головки грифа. Из 20 обследованных экземпляров 50 % имеют орнаментированный гриф.

Весьма искусна головка старинного инструмента⁴⁸, на окончании грифа которого вырезан удивительный по красоте и изяществу орнамент (илл. 101). Он напоминает два переплетённых между собой змеевидных тела, которые заканчиваются скульптурной головой животного, похожего на медведя. Известно, что в мифологии нивхов переплетённые в брачном союзе змеевидные тела означают переход в иной мир. Возможно, что эта древняя символика отражена и в оформ-



Илл. 103. Конец грифа пиколютни с зооморфным изображением. Сборы Таксами Ч.М., 1974 г., с. Некрасовка Сахалинской обл. МАЭ РАН, колл. № 6751-35. Фото автора.

лении музыкального инструмента, так как он использовался в похоронном обряде⁴⁹.

В пиколютне, изготовленной в Ногликском районе, гриф завершается резным изображением животного, длиной 40 мм (илл. 102). Гриф инструмента из японского музея (НМЭ, сборы 1930-х гг., о. Сахалин) на широком конце раздваивается в виде двух стилизованных зооморфных головок (Таксами, 2004. С. 134. Рис. 280). Близнечество свидетельствует о скрытом сакральном смысле. Гриф другого инструмента из японского музея (НМЭ, сборы 1938 г., о. Сахалин) оканчивается фигурой, вырезанной в виде удлинённой головы, напоминающей голову гагары или змеи, а гриф, соответственно, – её тело (Таксами, 2004. С. 134. Рис. 279). Место, где вставляется колок, вырезано особым образом, и весь гриф искусно орнаментирован.

Инструмент, хранящийся в МАЭ РАН (сборы 1974 г., с. Некрасовка Сахалинской обл.), отличается тем, что оба конца грифа украшены. Головка оформлена в виде зоо-

¹²³ Это инструмент из коллекции бывшего Музея губернаторства Карафутто, хранящийся ныне в фондах Сахалинского областного краеведческого музея (колл. № 92-37). Карафутто – японское название о. Сахалин. Музей губернаторства Карафутто функционировал на Сахалине в первой половине XX века.

⁴⁹ На инструменте играли в жилище, где лежал умерший человек, душа которого должна была перейти в иной мир.



стрённой геометрической фигуры длиной 70 мм, на конце ножки вырезана зооморфная голова, на которой выделяются глаза и рот (илл. 103). Это единственный из всех обследованных экземпляров, имеющий скульптурное изображение на узкой части грифа. Возможно, это не соответствует традиции, так как инструмент был изготовлен во второй половине XX века.

Приёмы игры

Способы игры на инструменте разнообразны. Играют сидя, пиколютню держат в левой руке, уперев конец с резонатором в ногу (переднюю часть бедра), а смычок держат в правой руке за узкий конец. Большим пальцем левой руки исполнитель прижимает шейку грифа. Играют обычно двумя или тремя пальцами левой руки, кроме этого, используют звук на открытой струне. В связи с тем, что при игре применяют два-три пальца и открытую струну, в основе наигрышей лежит трёх- или четырёхзвучная ладовая структура (трихорд, тетрахорд). В процессе игры левую руку, как правило, не передвигают вдоль грифа. Настройка зависит от позиции пальцев и натяжения струны, в результате чего возникают различные звукоряды.

На пиколютне используются два способа исполнения: обычный и с применением дополнительных резонаторов. Второй способ встречается только у сахалинских нивхов. Техника игры довольно сложна, в качестве дополнительного резонатора выступает рот исполнителя (ротовая полость, губы, зубы, язык), помимо этого используют глоточный, носовой и грудной резонаторы. Такая же техника применяется и при игре на варганах.

Рот и гортань играют главную роль. В процессе игры исполнитель произносит различные фонемы нивхского языка, изменяя положение языка, объём полости рта и гортани. При игре он прикасается языком к струне. В результате очень быстрых и лёгких прикосновений возникает характерный для нивхов приём интонирования – трель⁵⁰. Тремолирую-

⁵⁰ Тремолирование используется при игре на различных инструментах и в вокальном интонировании. Пение горловой трелью (*кыхкир лудь*) является традиционным для нивхов.



Илл. 104. Гиляцкий (нивхский) музыкант играет на пиколютне. 1910 г. СОКМ, неготейка № 64-6. Фото Штернберга Л.Я.



Илл. 105. На пиколютне играет Найгук Матрена. Архив ОЦНТ.



Илл. 106. Гиляцкая (нивхская) девушка играет на пиколютне с помощью дополнительного резонатора. 1910 г. СОКМ, колл. № 1647-21. Фото Штернберга Л.Я.

ют нижние звуки мелодии, возникающие на открытой струне. Образуется чередование двух звуков на расстоянии секунды или терции: нижний звук трели возникает от вибрации открытой струны, вызываемой движением смычка, верхний звук появляется благодаря прикосновениям языка к струне. Величина интервала зависит от места соприкосновения языка со струной: чем дальше от колка, тем шире интервал. Верхний звук трели, усиленный резонирующими полостями, порождает обертоновые призвуки.

Техника звукоизвлечения на пиколютне значительно отличается от аналогичной техники на профессиональных струнных смычковых инструментах. На нивхской пиколютне струна натянута на значительном расстоянии от грифа и при игре не соприкасается с ним. Исполнитель лишь легко касается её пальцами, что способствует образованию флажолетов. В результате при умелой игре основная мелодия обрастает обертоновыми призвуками. Благодаря развитой фла-



Илл. 107. Нивхская женщина играет на пиколютне с помощью дополнительного резонатора. 1970-е гг. Фото Отаиной Г.А.



Илл. 108. Ансамбль «Ларш». На пиколютне играет Лишкит Е. 1980-е гг, п. Ноглики. Архив ОЦНТ.

жолетной технике образуется дополнительная темброво-контрастная мелодическая линия. В связи с этим оригинальным способом игры И.А. Бродский отмечает специфично нивхскую манеру игры – «антропотынгрынное сольное однострунное двухголосие» (Бродский, 1978). В процессе испол-

нения, как и при игре на варганах, используется голосовой аппарат человека, который в этом случае функционирует как аутоинструмент, дополняя основной инструмент. Такая уникальная техника звукоизвлечения значительно обогащает тембровую палитру звучания и отличает пиколютню сахалинских нивхов от подобных инструментов амурских нивхов и соседних народов – нанайцев, ульчей, негидальцев, удэгейцев.

4. АЭРОФОНЫ

Аэрофоны – наименее исследованная область нивхского инструментария. Их заготавливают в летний период из непрочного растительного материала, поэтому они недолговечны. Как правило, их делают дети, и они функционируют в качестве детской звуковой игрушки.

В настоящее время встречается несколько видов аэрофонов, в основном это собственно духовые инструменты, в которых источник звука (столб воздуха) заключен внутри корпуса инструмента. Под одним общим названием *п'евс*, *п'евр* («свисток») бытуют различные виды инструментов: разнообразные виды флейт, шалмеи (язычковые инструменты).

В исследовании Н.А. Соломоновой содержится сведения об использовании нивхами морских раковин или берестяных труб (Соломонова, 2008. С. 190–191). В нем приводится краткая информация об этих инструментах, не позволяющая дать их детальное описание в первой главе монографии. Ограничимся лишь некоторыми сведениями о них. Раковинные трубы длиной 18–20 см со специальным отверстием для вдувания воздуха использовались как манок во время морского зверобойного промысла. Берестяные трубы были конусообразной формы, их длина достигала 150 см. «В своей конструкции они иногда имели и вибрирующие язычки, также изготавливаемые из тонкого слоя бересты» (Соломонова, 2008. С. 190). Аналогичные трубы из бересты применялись у многих других народов Дальнего Востока – нанайцев, негидальцев, удэгейцев, орочей, которые использовали их в качестве манка на изюбра (Шейкин, 1996. С. 48, 52, 56, 57; Соломонова, 1994. С. 15).

Кроме этого, у нивхов встречаются различные пищалки и вихревой аэрофон, относящиеся к свободным аэрофонам, в которых колеблющийся воздух не ограничен корпусом инструмента.

4.1. Вихревой аэрофон

Предназначение

Жужжалка-вертушка относится к наиболее древним аэрофонам. В наши дни она редко встречается в практике нивхов. Раньше она использовалась как магический инструмент, с помощью которого можно было вызвать ветер. Сейчас на ней играют в основном дети.

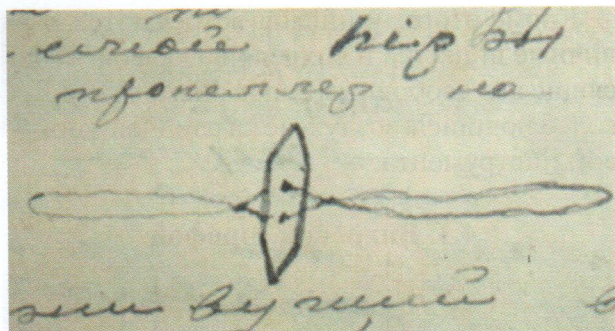
Наименование

Инструмент имеет несколько национальных названий: *жирэн* (Крейнович, 6473-122. С. 29), *пувс*, *фувс* (ам.), *п'увр* (сах.) (Шейкин, 1996. С. 61), *угрску*, *уҕс* (ПМА 20). Слово *жирэн* не имеет точного перевода. Возможно, оно родственно *жиркус*, *жиркур* – «петля, аркан», так как своей составной частью жужжалка имеет верёвочную петлю. Слова *пувс*, *фувс*, *п'увр* – подражания продолжительному выдоху (Шейкин, 2002. С. 487). Другие названия родственны слову «пуговица» – *уҕс*, *уҕр*, так как в настоящее время инструмент имеет подобную форму. Аналогичный инструмент уйльта называется *хы-релку* (РЭМ, колл. 2011-224).

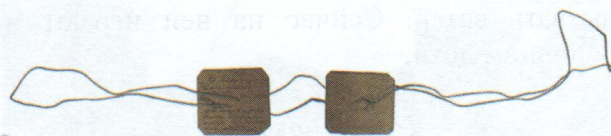
Строение

Вихревая жужжалка относится к свободным аэрофонам, имеет индекс 412.22. В отличие от свистков и труб, источником колебаний является не столб воздуха, заключённый в корпусе инструмента, а воздух, окружающий действующий инструмент.

По внешнему виду выделяются две разновидности. Первая представляет собой двухлопастной вентилятор-пропеллер в виде вытянутой пластинки с острыми концами. В нём имеются два отверстия, в которые продеты веревки-шнурки длиной приблизительно 800 мм (раньше использовались нити из сухожилий животных). Впервые его изображение встречается в дневниковых записях Е.А. Крейновича (6473-122.



Илл. 109. Вихревой аэрофон. 1926–1927 гг., Сахалин. Рисунок из дневника Крейновича Е.А. С. 29. Рукопись. Личный архив Крейновича Е.А. – СОКМ, колл. № 6473-122. Фото автора.



Илл. 110. Айнская жужжалка. Сборы Пилсудского Б.О., 1903 г., сел. Мауко, западный берег о. Сахалин. МАЭ РАН, колл. № 700-65, 65-б. Фото автора.

С. 29) (илл. 109). Такую же форму имеют и аналогичные инструменты других дальневосточных народов – удэгейцев, коряков, ительменов и пр. Подобный инструмент встречался и у южных соседей нивхов – айнов, однако в нём использовалась не одна, а две вращающиеся плоскости (илл. 110).

Вторая разновидность вихревого аэрфона имеет круглую форму и напоминает большую деревянную пуговицу, что отражено в соответствующем названии. Его диаметр равен примерно 65 мм, толщина – 4 мм. На нём имеются два отверстия для веревок и два других – поменьше. При вращении сквозь них проходит струя воздуха, создавая своеобразное звучание.

Нивхская вихревая жужжалка сохраняет архаичную технологию изготовления и соноорику. Подобные инструменты встречаются у многих народов Сибири и Дальнего Востока и имеют аналогичную функцию.

Приёмы игры

При игре нити закручивают, а затем разводят в разные стороны. При натяжении и ослаблении шнурков вихревой аэрофон, разрезая воздух, быстро вращается вокруг своей оси то в одну, то в другую сторону.

4.2. Пищалки

Нивхские пищалки не упоминаются в литературе, сведения о них получены на основании полевых материалов автора и архивных источников.

Предназначение, наименование

На пищалках играют мужчины-охотники, имитируя пение птиц, и дети. Подобные инструменты встречаются у славян, которые используют их в бытовом музицировании и как детскую звуковую игрушку. Их основной репертуар – наигрыши с имитацией пения птиц. В этом отношении они аналогичны нивхским пищалкам. **Название** инструмента установить не удалось.

Строение, приёмы игры

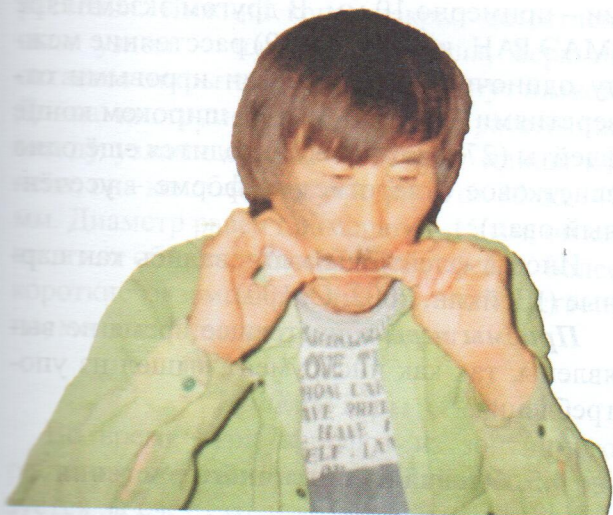
Инструмент представляет собой вибрирующую пленку и относится к язычковым ленточным пищалкам. Это самозвучащий аэрофон со свободным язычком, тип инструмента определяется индексом 412.14.

Существуют несколько разновидностей инструмента – берестяные и травяные. Берестяная пищалка изготавливается из тонкой полоски бересты, примерно 170×30 мм (илл. 111). Параметры могут варьироваться в зависимости от желания исполнителя. Травяные пищалки делают из листьев осоки, пырея, камыша и других растений. Их размеры зависят от природного материала – листа травы.

При игре берестяную пищалку берут двумя пальцами правой и левой руки и боковым срезом прикладывают к губам, помещая между ними. Исполнитель втягивает в себя воздух, возникает «тонкий» свистящий звук, ассоциирующийся с «пением птиц», «писком комара». Лист травы держат по-разному: его также кладут в рот, располагая между губами, или зажимают между двумя сложенными в кулак руками (правая рука обхватывает ле-



Илл. 111. Пищалка из бересты. 2003 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. ЛАА. Фото автора.



Илл. 112. На пищалке из бересты играет Багрин В.Б. 2003 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. ЛАА. Фото автора.

вую). В последнем случае при игре дуют от себя, лист вибрирует.

Пищалки быстро теряют свои игровые качества, их долго не хранят. По технологии изготовления, материалу и сонорным возможностям они принадлежат к наиболее архаичным фоноинструментам.

4.3. Флейта из реброплодника

Предназначение, наименование

Инструмент используется в качестве манка на охоте, играют на нём обычно мужчины. Национальное название не зафиксировано.

Строение

Инструмент является открытой одноствольной продольной флейтой без боковых отверстий, индекс 421.111.1. Его изготавливали из высушенного реброплодника или зонтичного растения – дудника. На верхнем конце делали срез под углом 45° . На скошенном конце на лицевой стороне вырезали отверстие – «свисток». Длина инструмента варьируется от 300 мм до 400 мм, диаметр примерно 10–20 мм.

Приёмы игры

Флейту из реброплодника при игре опускают вниз, держа двумя руками, скошенный конец вставляют под верхнюю губу играющего. Струю воздуха направляют в ствол инструмента на острый край среза.

Рассекаясь об острую кромку среза, струя воздуха рождает звук. Одновременно нижнее отверстие открывают и закрывают указательным пальцем. В связи с тем что в инструменте отсутствует пробка, подача воздуха регулируется с помощью нижней губы и языка. Раньше перед игрой ствол смачивали, заливая теплой водой. Инструмент относится к разновидностям обертоновой флейты. Призвуки образуются за счёт колебаний воздушного столба и звучат выше основного тона. Усиливая или ослабляя струю воздуха, можно изменить высоту звука. При ритмичной смене положения пальцев на нижнем отверстии и силы вдуваемой струи воздуха можно извлекать сразу несколько обертонов.

4.4. Флейта из кости

Костяные флейты относятся к группе архаических музыкальных инструментов. «Наиболее архаичные флейты – из костей животного или тростниковые. Костяные флейты обнаружены уже в эпоху палеолита, когда они занимали большое место в магических действиях» (Грубер, 1965. С. 42). В настоящее время этот инструмент является лишь музейным экспонатом. Упоминания о нивхской продольной флейте из кости встречаются в литературе (Благодатов, 1975. С. 148; Шейкин, 1996. С. 61; Шейкин, 2002. С. 99–100), сохранились отрывочные воспоминания носителей традиционных знаний.

Предназначение

Костяная флейта полифункциональна. Раньше она имела промысловую функцию и применялась в качестве звукоподражательного инструмента. Возможно, она использовалась и как инструмент шаманского камлания. Известные в наше время костяные флейты были найдены в погребении, что свидетельствует об их особой функции.

Наименование

В названии духовых инструментов нивхов лежит общий корень *п'евс*, *п'врш* – «свисток» (НРС, 1970. С. 175). Однако все они отличаются по первому слову, обозначающему материал изготовления. Нивхское название флейты из кости – *нъиньф п'евс*



Илл. 113. Флейта из кости. Сборы Козина С., 1934 г., Амур. МАЭ РАН, колл. № 5536-79. Фото автора.



Илл. 114. Флейта из кости, составленная из двух фрагментов. Сборы Козина С., 1934 г., Амур. МАЭ РАН, колл. № 5536-75, № 5536-80. Фото автора.

(ам.), *һаньгыф п'евр* (сах.) (Шейкин, 1996. С. 61); *һыньф* (*һаньгыф*) по-нивхски означает «кость». Подобный инструмент уйльта называется *койо* (Шейкин, 1996. С. 58).

Строение

Флейта из кости имеет индекс 421.111.12 – открытая одностольная продольная флейта с боковыми отверстиями (свистковая флейта).

Строение инструмента нестабильно, оно может изменяться в различных вариантах. В ходе исследования нами проанализированы два экземпляра костяной флейты, хранящиеся в фондах МАЭ РАН: колл. 5536-79, 5536-75, 80. Длина инструмента варьируется от 127 до 220 мм. Обе флейты представляют собой фрагменты инструмента, поэтому длина целого свистка больше указанных размеров. Одна костяная флейта, обозначенная № 5536-80, представляет собой лишь среднюю часть свистка. При исследовании мы обнаружили её вторую составную часть – раструб, который хранится в этой же коллекции, хотя не обозначен как музыкальный инструмент (он зафиксирован как птичья кость), это № 5536-75. Третья часть инструмента отсутствует.

Диаметр флейты – от 8 до 11–16 мм, толщина кости – 0,7–1 мм. Число игровых отверстий – от 3 до 6 и более (обычно их было три) (ПМА 14, 18, 20). На одном, более мелком образце (МАЭ РАН, колл. 5536-80) круглые игровые отверстия располагаются попарно, на расстоянии 2–3 мм друг от друга, расстояние между этими пара-

ми – примерно 10 мм. В другом экземпляре (МАЭ РАН, колл. 5536-79) расстояние между одиночными овальными игровыми отверстиями – 30–36 мм, а на широком конце флейты (27 мм от края) находится ещё одно свистковое отверстие (по форме – усечённый овал).

Иногда флейты использовались как парные (Шейкин, 2002. С. 100).

Приёмы игры в настоящее время не выявлены, так как инструмент вышел из употребления.

4.5. Флейта из зонтичного растения

Предназначение, наименование

В литературе данная модель аэрофона не описана. В настоящее время на нём играют только дети. Название инструмента не зафиксировано в сведениях носителей традиционной культуры.

Строение

Этот инструмент обозначается индексом 421.111.21 – закупоренная одиночная продольная флейта без боковых отверстий. Аэрофон изготавливается из стебля дудника или реброплодника – зонтичного растения, растущего по берегам рек (илл. 115). Для инструмента используется только одно колено



Илл. 115. Флейты из стебля зонтичного растения (реброплодника). Изготовили Изгин А., Изгин Е., 1989 г., с. Рыбное Охинского района. Архив ОЦНТ. Фото автора.

растения. Нижний конец закрыт естественным узлом – пленкой растения, верхний остается открытым, он слегка стянут ниткой. Длина инструмента зависит от расстояния между узлами стебля, то есть от длины колена, она колеблется в пределах от 70 до 140 мм. Диаметр равен примерно 5–15 мм, он зависит от общего размера инструмента. Более короткие экземпляры имеют, соответственно, меньший диаметр и наоборот.

Приёмы игры

Во время игры аэрофон из зонтичного растения держат возле рта. Звучание образуется за счёт струи воздуха, рассекающей об острый край верхнего открытого конца трубки. Высота зависит от размеров инструмента: чем короче и уже свисток, тем звук выше, чем длиннее и толще, тем ниже.

4.6. Флейта из тальника

Предназначение, наименование

Тальниковую флейту раньше использовали в качестве манка мужчины-охотники. В некоторых случаях инструмент выполнял функцию детской звуковой игрушки. На нём могли подражать пению птиц. Нанайка Бельды Н.Д. вспоминает: «Я раньше, ребенком, подражала птичкам, например кукушкам. Они слетались, а я в амбаре пряталась» (ПМА 13). На звукоподражательную функцию инструмента указывает и его наименование у некоторых народов юга Дальнего Востока. Например, у удэгейцев дословный перевод названия флейты – *когосюнку* – «поёт птичка» (Соломонова, 1994. С. 61).

Нивхская флейта из тальника называется *куйңы н'евс* (ам.), *куиңи н'евр* (сах.) (Шейкин, 2002. С. 486; ПМА 20), *куиңги* (ПМА 23, 25). *Куйңги* по-нивхски – «тальник», что связано с материалом изготовления. Анало-



Илл. 116. Тальниковый свисток «пиокиа(н)». Нанайцы. Изготовитель – Киле Валерий Мотович. Сборы Мельниковой Т.В., 2003 г., с. Верхняя Эконь Комсомольского района Хабаровского края. ХКМ, КП 11618/1. Фото автора.

гичный уйльтинский инструмент называется *койо* (Шейкин, 2002. С. 102). Похожий аэрофон использовался нанайцами, удэгейцами.

Строение

Тип инструмента определяется индексом 421.221.2. Он является свистковым аэрофоном, это полузакупоренная флейта с внутренней щелью. Инструмент изготавливают во время сокодвижения – весной или в начале лета. В это время кора с молодых веток деревьев снимается легко. В качестве заготовки используют тальниковую ветку без сучков, от неё отрезают часть необходимого размера. Обычно длина инструмента равна 100–150 мм, диаметр – около 10 мм. В верхней части делают косой срез. Кору снимают со ствола целиком, делают это осторожно, чтобы не повредить. Для того чтобы кора лучше отставала, её временами подкручивают, слегка постукивая по ней каким-либо предметом, например рукояткой ножа. С этой же целью «заготовку отогревали в руках или над печкой» (Колосовский, 1985. С. 67). После того как кора поддается, отходит, её сдвигают со стволика. Затем деревянную сердцевину вырезают определённым образом. Нижний конец образовавшейся трубки из коры закрывают небольшой пробкой, сделанной из сердцевины. В другой конец трубки, направленный к исполнителю, вставляют пыж из той же древесины. Для того чтобы в инструмент проходил воздух, сверху на пыже делают небольшой срез, который образует внутреннюю щель в инструменте. Таким образом, получается свистковый порожек.

В верхней части инструмента возле порожка, отступив на небольшое расстояние от его края, вырезают прямоугольное отверстие в коре. Обычно на инструменте нет пальцевых отверстий, но в некоторых случаях они встречаются, их прожигают в коре. При этом верхнюю часть трубки-сердцевины слегка вырезают, создавая узкую длинную щель. Иногда щель не доходит до конца инструмента, и его нижняя часть остается закупоренной. После того как сердцевину обрабатывают, кору надевают на неё (ПМА 20).

Аналогичные инструменты изготавлива-



Илл. 117. На тростниковом свистке играет Агнюн З.И. Архив ОЦНТ.

ли многие народы Дальнего Востока. В частности, в фондах Хабаровского краевого музея хранится нанайский свисток аналогичной конструкции (илл. 116).

Тальниковая флейта недолговечна. Стволик из коры со временем высыхает и приходит в негодность, тогда изготавливают новый инструмент.

Приёмы игры

Во время игры свистковое отверстие находится во рту играющего. Исполнитель подаёт струю воздуха в узкую щель, образованную пьезом. Щель направлена на заострённый край отверстия, сделанного в стенке трубки. При рассечении струи воздуха об этот край возникает звучание. Характеризуя аналогичные инструменты народов Приамурья, Н.А. Соломонова отмечает, что «в процессе игры исполнитель делает вибрирующее движение указательным пальцем правой руки, открывая и закрывая игровое отверстие» (Соломонова, 1994. С. 16). Путём передувания, более сильной подачи воздуха получаются звуки, находящиеся на октаву выше. При наличии игровых отверстий на инструменте играют так же, как и на тростниковом свистке.

4.7. Шалмей из тростника, камыша

Предназначение, наименование

В прошлом тростниковый шалмей имел промысловое значение. Сейчас на нем играют дети 7–14 лет.

Инструмент из тростника (камыша) имеет разные названия: *t'иф n'евс* (ам.), *t'иф n'евр* (в.-с.) (НПС, 1970. С. 283), *олх n'евс* (ам.), *олх n'евр* (сах.) (Шейкин, 1996. С. 61; Колосовский, 1984. С. 66). К слову, обозначающему «свисток», добавляют слова *t'иф*, *олх* – «тростник». Подобные аэрофоны из тростника или камыша имеются и у других народов Сахалина. Аналогичный уйльтинский инструмент называется *тэккэрэ* (Шейкин, 1996. С. 58).

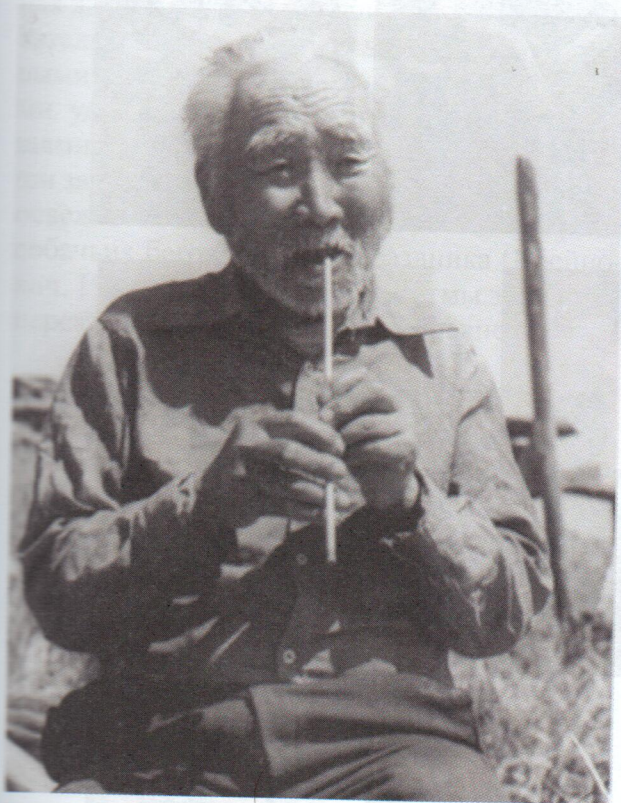
Строение

Этот тип инструмента является язычковым аэрофоном и обозначается индексом 422.211.2. Это одноязычковый шалмей с цилиндрическим каналом и грифными отверстиями (илл. 118).

Вибрация столба воздуха достигается за счёт колебания язычка. В качестве материала для инструмента берут обычно тростник или камыш, кроме этого, могут использовать траву *кожа*, растущую по берегам рек и похожую на бамбук (ПМА 20). Возможно использование и других сортов растений, например одуванчика. В зависимости от сорта и размера травы звук получается то грубый, то звонкий. Заготовку трубочек производят поздней осенью, иногда срезают прошлогодние стебли тростника или камыша. Для инструмента выбирают наиболее прочные стебли. Для этого при срезании надо слегка надавить на его ствол, если трубочки не растрескиваются, значит, тростник подходит для работы. Наиболее крепкие звенья на стебле находятся у основания растения.

Внутреннюю тоненькую пленку счищают. С верхнего края трубочки делают косой срез под углом примерно 45° и надрезают одинарный п-образный язычок. Он обычно направлен к исполнителю, хотя встречается и другое направление – от исполнителя. Для того чтобы язычок не закрывал щель, под него вставляют волосинку или ниточку, при этом он немного отходит от основного ствола, так получается тонкий пищик. Сверху на корпусе инструмента прожигают отверстия. Их ко-

Илл. 118. Шалмей из тростника с тремя игровыми отверстиями. Изготовил Котан М.П., 1985 г., с. Некрасовка Охинского района. Архив ОЦНТ. Фото автора.



Илл. 119. На тростниковом шалмее играет Погъюн В.И. Архив ОЦНТ.

личество обычно варьируется от двух до четырёх, хотя иногда бывает и большее число – до девяти.

Размеры инструмента нестабильны, они изменяются в определённых пределах. Длина в среднем от 180 до 270 мм, диаметр 6–8 мм, длина язычка – 18–20 мм. Расстояние от верхнего края до начала язычка – 6–14 мм, от нижнего края до нижнего отверстия – 40–100 мм. В коротких экземплярах оно меньше, в длинных – больше. Расстояния между игровыми отверстиями тоже очень разнообразны: в среднем от 20 до 35 мм. Все инструменты весьма индивидуальны, так как народные мастера делают их «на глазок». Такая вариативность музыкального инструментария характерна в целом для фольклора.

Настройка инструмента, всегда очень разнообразная, зависит от размеров инструмента, пропорций частей, расстояния между игровыми отверстиями. Преобладает вы-

сокий регистр, диапазон звучания – от c^1 до f^2 . Настройка инструментов может быть следующей: $c^2 - d^2 - es^2 - f^2$, $fis^1 - a^1 - c^2 - des^2$, $c^1 - f^1 - g^1 - a^1$ и т.д. Шалмеи настраиваются в нетемперированном строе, поэтому встречаются отклонения от абсолютной высоты.

Приёмы игры

Во время игры в рот берут верхний ко-сой срез, который полностью зажимают языком. Струя воздуха выдыхается мягко. Воздух поступает через узкую щель, образуемую язычком инструмента, при этом язычок вибрирует и приводит в колебание столб воздуха в стволе. Отверстия на стволе зажимают двумя пальцами каждой руки – указательным и средним (при наличии четырёх игровых отверстий). Пальцы правой руки находятся на нижних отверстиях инструмента, а пальцы левой – на верхних отверстиях. Большие пальцы обеих рук поддерживают ствол инструмента с тыльной стороны, локти находятся в слегка приподнятом положении.

5. АУТОИНСТРУМЕНТЫ (промежуточные формы инструментальной культуры)

В культурных традициях нивхов встречаются некоторые виды инструментальной музыки, создаваемые без участия специальных звуковых орудий или использующие возможности голосового аппарата человека. Порой граница между образцами вокальной практики и включёнными в неё образцами инструментальной музыки довольно неопределённая. В результате образуются различные промежуточные формы звукотворчества (Шейкин, Цеханский, Мазепус, 1986. С. 243).

Изначально функцию музыкальных инструментов выполняли различные предметы и явления. Это могло быть тело человека – корпус, ноги, руки, голова (полость рта, щёки, зубы) и т.д. Движения человека, превратившись в музыкальные жесты, составляют основу инструментальной музыки. Хлопки в ладоши, топание, свист, щёлканье зубов относятся к области аутоинструментальной музыки, включающей способы невокального звукоизвлечения, осуществляемые человеком без особых орудий.



Илл. 120. Игра в ладоши: различные движения. Исполнительница – Ниткук Е.С. 2008 г., г. Южно-Сахалинск. ЛАА. Фото автора.



5.1. Игра в ладоши

Предназначение

В нивхской культуре к области аутоинструментальной музыки относится ритмичная женская игра в ладоши. Многие исследователи считают, что руки человека были первыми инструментами, а хлопки были первыми ударными инструментальными наигрышами. По различным сведениям, игра в ладоши звучала на медвежьем празднике во время освеживания медвежьей головы или во время собачьих бегов в начале праздника (Крейнович, 1982. С. 279; ПМА 16). Ритмы этой игры перекликаются с ритмами на бревне.

Наименование

Название игры – *п'иты зант, п'ыты занд, иты занд лерд* (Крейнович, 1982. С. 279; ПМА 16) – в буквальном переводе означает «играть, ударяя о свою челюсть» (*ити* – «нижняя челюсть», *занд* – «бить», *лерд* – «игра, играть»). Другое название – «*һығс тыу*» (НРС, 1970. С. 233) происходит от *һығс, һағзыр* – зуб.

Строение, приёмы игры

Руки и тело человека, принимающие участие в игре в ладоши, выполняют функцию соударяемых идиофонов, индекс 111.11, так как используются две или более взаимодополняемые звучащие детали, ударяемые друг о друга.

Вначале играющая женщина несколько раз хлопает в ладоши. На протяжении всей игры хлопки в ладоши равномерно чередуются с ударами пальцев рук по различным частям тела исполнительницы. Она ударяет себя ладонями в нижнюю часть подбородка, «при этом зубы щёлкают ритмически» (Штернберг, 1933. С. 339). Затем пальцами бьют по губам, вызывая чмокающий звук, потом ладонями ударяют по слегка надутым щекам, так что губы издают особый звук и зубы щёлкают. После этого бьют по лбу, вискам, плечам, кистям рук, локтям, коленям. При этом равномерно чередуются удары по левой и правой части тела: по левой кисти – по правой кисти, по левому локтю – по правому локтю и т.д. (илл. 120). В игре сохраняется достаточно быстрый темп, причём в процессе игры он ускоряется. Обычно в ладо-

ши хлопают два раза и удары по телу также двойные. Игра сопровождается речитативом, текст которого дублирует действия исполнительницы: в нём говорится о том, что в данный момент она делает.

Эта женская игра вполне соответствует акустическому оформлению праздника. В ней основным звуковым инструментом служит тело человека (прототип ударного музыкального инструмента), что свидетельствует о её генетически раннем происхождении, так как использование биологических элементов для создания звукового инструмента является важным принципом архаической музыки, а хлопанье в ладоши рассматривается некоторыми учеными как прообраз ударных инструментов (Грубер, 1965. С. 41).

5.2. Напеваемые трубы

У нивхов существует форма интонирования, находящаяся на грани между вокальной и инструментальной. Это игра-пение с помощью напеваемых труб⁵¹. В литературе оно относится к инструментальным способам звукоизвлечения (Шейкин, 2002; Подмаскин, 2003), хотя основным источником звука является человеческий голос, который усиливается с помощью рупора. Его роль играет травяной инструмент, который используется как резонирующий канал. В какой-то мере к таким промежуточным формам между вокальной и инструментальной практикой можно отнести игру на варгане. Источником звука здесь является язычок инструмента, но в звукообразовании участвуют и артикуляционный, и голосовой аппараты.

У многих народов, в том числе у славян, существует приём игры, близкий по технике звукоизвлечения. Это «трубление или гудение сквозь сложенные рупором руки» (Мациевский, 2005. С. 343), которое служит демонстрацией аутоинструментального звукотворчества. Отличие лишь в том, что нивхи вместо рук использовали стебель травы, выполняющий аналогичную функцию. Напеваемые трубы являются мирлитонем, то есть инструментом, который усиливает и окра-

⁵¹ Термин «напеваемые трубы» используется в работе Шейкина Ю.И. (Шейкин, 2002. С. 103). В исследовании Хорнбостеля Э., Закса К. встречается понятие «напеваемые барабаны (мирлитоны)» (Хорнбостель, Закс, 1988. С. 247).



Илл. 121. Растение «медвежья дудка», из которого изготавливают напеваемые трубы.

шивает в особый тембр поющий человеческий голос.

Напеваемые трубы – исключительно женский инструмент. Это находится в русле общефольклорных традиций. Для всех народов характерно, что «к сфере женского исполнительства относятся явления на грани инструментализма и пения (<...> мирлитоны, другие орудия, где источником звука служит голос исполнителя)» (Мациевский, 2005. С. 351).

Наименование

Наименование инструмента отличается в различных источниках, хотя все они созвучны: *ныкриш қални* (Пилсудский, 1995. С. 141), *ныкрь қални*, *пирькурь қални* (ПМА 13, А.С. Хаджиган, А.В. Шкалыгина; ПМА 16, Т. Улита), *лу қални* (Шейкин, 2002. С. 487), *ижв п'еврь к'альн'и* (Шейкин, 1996. С. 61), *кыла п'евс* (НРС, 1970. С.139). В основе названий лежат нивхские слова: *қални* – «цветковое растение», *лу* – напев, песня, *ныкрь* – а)

название стебля медвежьего дудника (в просторечии – «медвежья дудка»), б) число четыре; *пирькурь* – название травы (пучка), *кыла* – «длинная», *п'евс*, *п'еврь* – «свисток». Возможно, что название *ныкрь қални* связано с тем, что в инструменте использовали четыре колена растения.

Строение

Инструмент представляет собой продольную трубу без приспособления для изменения высоты звука, отверстие для вдвухания воздуха расположено в направлении продольной оси. Он принадлежит к напеваемым трубам. По своей сути, травяная труба ещё не является аэрофоном в полном смысле слова. Это один из древнейших протоинструментов, первый шаг в освоении пустотелого стебля (Шейкин, 2002. С. 103).

Трубы изготавливают из стебля зонтичных растений (илл. 121). Материал может быть различным, он зависит от растений, произрастающих в данной местности. По сведениям народных музыкантов, в Тымовском районе напеваемые трубы изготавливают из медвежьего дудника или из травы *пирькурь* (сах.), *пышь* (ам.), русское название – «пучка, пустырёнка». Медвежий дудник – более толстое растение, а *пирькурь* – более тонкое. Инструмент из *пирькурь* звучит более звонко и нежно. Существует мнение, что *пирькурь* (*пиркур*) и *ныкр* (медвежий дудник) – это одно и то же растение, но первое – молодое, а второе – более старое (Крейнович, 1973. С. 132). Некоторые носители традиционной культуры утверждают, что раньше инструмент не делали из медвежьего дудника, а брали только пучку.

Показательно, что растение *пирькурь* (пучка) играет большую роль в мировоззрении и жизни народа⁵². Оно часто использовалось в многочисленных ритуалах как жертвоприношение духам. По-видимому, не случайно именно его брали в качестве материала для музыкального инструмента, скрывающего и преобразующего голос человека.

⁵² Нивхи верили, что после смерти в среднем, земном мире человек попадает в нижний мир – *Млыво* – и там проживает ещё 2–3 жизни, в зависимости от пола. После смерти во втором или третьем *Млыво* его душа возвращается в средний мир, но перевоплощается в *пирькурь* (пучку) или бузину (ПМА 10).



Илл. 122. На трубах играют Хаджиган А.С., Шкалыгина А.В., с. Чир-Унвд Тымовского района. Архив ОЦНТ.



Илл. 123. Участницы ансамбля «Пила к'ең» играют на напеваемых трубах (чалңи), с. Некрасовка Охинского района. Архив ОЦНТ.





Илл. 124. На напеваемых трубах играют Иванова Ю.А., Багрина У.С. 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. ЛАА. Фото автора.



Илл. 125. На напеваемой трубе играет Шкалыгина А.В. 1999 г., р. Тымь. Архив компании «Сахалинская энергия». Фото Калыгина В.



Илл. 126. Напеваемые трубы из стебля ребролистника, состоящие из двух колен. Изготовила Рельгун Л.П. (1928 г.р.), 1985 г., с. Некрасовка Охинского района. Архив ОЦНТ. Фото автора.

Зонтичные растения, произрастающие на севере острова, в Охинском районе, имеют более мелкие размеры по сравнению с растениями Тымовского района (центральный Сахалин) (илл. 123). В связи с этим инструмент иногда изготавливают из 2–3 стволов, вставляя их друг в друга. Подобный образец хранится в фондах ОЦНТ, он состоит из двух стволов общей длиной 158 см, диаметр концов – 1,5–4 см.

В центральных районах острова используют один стебель крупных размеров дли-

ною примерно от 180 до 220 см, диаметр концов – 2–8 см. В Тымовском краеведческом музее хранится инструмент из медвежьего дудника длиной 215 см. На стволе имеются два утолщения, таким образом, возникают сегменты величиною 23 см (в узкой части), 73 см, 119 см (в широкой части). Диаметр узкого конца равен 2 см, широкого конца – 3,5 см. Стебель имеет слегка выгнутую форму. В некоторых случаях тонкий конец могли расщеплять и сжимать, образуя при этом щель, в которую вдували воздух (Колосовский, 1985. С. 67). В некоторых случаях ствол инструмента украшают орнаментом в виде поперечных или переплетающихся полос. Иногда на широкий конец наносят более детальный узорчатый орнамент.

Для инструмента используют высушенный стебель растения. Его обычно заготавливают осенью, в сентябре–октябре, могут использовать прошлогодние высушенные стебли. Исполнительницы сами выбирают себе подходящий образец, так как к каждому голосу подходит определённый инструмент. Долго его не хранят.

Приёмы игры

При игре травяной ствол прижимают ко рту и воспроизводят мелодии, используя горловую трель. Напевают без слов, мелодию часто импровизируют. На трубах играют обычно те люди, которые могут хорошо петь. Некоторые исследователи отмечают, что тонкие варианты стебля используют в качестве трубы, при этом звук извлекают путём втягивания в себя струи воздуха (Шейкин, 1996. С. 61; Подмаскин, 2003. С. 111). Однако наши экспедиционные данные не подтверждают этих сведений.

Таким образом, инструмент выполняет функцию рупора, усиливая звучание голоса исполнительницы.



Илл. 127. На напеваемой трубе играет Мувчик Л. 2003 г., п. Вени Ногликского района. ЛАА. Фото автора.

В результате систематизации становится очевидным, что самой многочисленной группой инструментов нивхов являются идиофоны, представленные 11 органофоническими типами (46 % от общего числа инструментов), на втором месте – аэрофоны: девять типов (37 %), в группу мембранофонов и хордофонов входит по одному инструменту. Это количественное соотношение отражает общие пропорции представительности тех или иных типов инструментов в культурных традициях коренных народов Сибири и Дальнего Востока.

Наименования инструментов связаны с особенностями материала, морфологии, способами игры, указывают на связь с бытовыми предметами. В некоторых случаях они подчёркивают функцию инструмента.

В целом конструкция нивхских инструментов совпадает с аналогичными образцами, встречающимися у других дальневосточных народов. Однако инструментарий нивхов отличается некоторыми деталями (использование комплекса из двух брёвен, наличие жёлоба на грифе пиколютни), придающими им своеобразие и позволяющими применять особые приёмы игры, значительно обогащающие звучание. В процессе исполнения может происходить соединение возможностей инструмента и голосовых форм (игра на варганах, пиколютне, напеваемых трубах, использование бубна в качестве резонатора), что свидетельствует о синкретизме древнего искусства. Самобытный нивхский фольклор включает архаичные инструменты и корпоромузыкальные формы, не практикуемые или редко встречающиеся у соседних народов: доска, травяной варган, напеваемые трубы, игра в ладоши.

Во многих случаях кроме собственно инструментальных орудий для звукоизвлече-

ния инструментального типа используют голос и тело человека. Кроме описанных форм игры в ладоши и исполнения на мирлитонах, аутоинструментальная музыка находит применение в охотничьих звукоподражаниях. В некоторых случаях для подманивания утки нивхи-охотники складывают обе руки в кулак (правая рука – сверху левой) и резко дуют в образовавшуюся щель, сильно напрягая при этом губы. Получаются звуки, похожие на крик птицы. В качестве манков нивхи употребляют формы так называемого «инструментализированного вокала» (термин И.В. Мациевского) с использованием неординарных способов звукоизвлечения и регистров голоса: свист, горлохрипение, цоканье, чмокание, возгласы, крики.

Технология изготовления инструментов связана со сложившимся разделением труда в традиционном нивхском обществе: например, работу с деревом, металлом выполняли мужчины, выделывание кожи – женщины. Многие звуковые орудия (бревно, посохи, бубен, колотушка, шаманский пояс, пиколютня), функционирующие в ритуальной практике, украшены символикой, отражающей особенности мифологических представлений, на которых базируется культура нивхов. Места хранения ритуальных инструментов (бревна, бубна и других) также обусловлены особенностями религиозных воззрений.

Большинство звуковых орудий выполняет ритмическую функцию. Небольшая группа мелодических инструментов не имеет фиксированного строя: настройка изменяется в зависимости от нестабильных размеров инструмента и его отдельных частей.

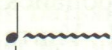
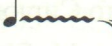
Таким образом, наименование, конструкция, символика инструментов, способы их изготовления, приёмы игры тесно связаны с особенностями традиционной культуры нивхов.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ²¹³

Условные обозначения

- ↑ – знак микроальтерационного повышения звука менее чем на полтона вверх;
- ↓ – знак микроальтерационного понижения звука менее чем на полтона вниз;
- $\uparrow^{1/2}$ ----- – высота звуков в части произведения, охваченной скобкой, плавно повышается на полтона;
- $\downarrow^{1/2}$ ----- – высота звуков в части произведения, охваченной скобкой, плавно понижается на полтона;
- ↗ ↘ – глиссандо (плавное скольжение вверх или вниз);
-  – тремолирующий, вибрирующий звук;
-  – вибрирующий звук, в конце плавно глиссандирующий;
- ♪ – украшающий «мелизматический» звук;
- – фарингальный звук, производящийся с напряженной подачей воздуха (хрипение);
- ┐ – 1. звук, обладающий неопределенной высотой, занимающий промежуточное положение между пением и говорением;
2. базовый тон звучания язычка на варгане;
-  – флажолетный тон, призывок, возникающий при игре на струнно-смычковом инструменте;
-  – свист, производимый с помощью берестяной пищалки;
-  – удар правой палочкой (погремушкой, посохом);
-  – удар левой палочкой (погремушкой, посохом);
-  – удар двумя палочками (погремушками, посохами) одновременно;
-  – особые виды ударов, при которых палочки держатся не за рукоятку, а за середину;
- цифры обозначают различные способы игры на бревне:
- 1 – удар передним концом правой палочки сверху по переднему концу левой палочки;
- 2 – удар передним концом правой палочки снизу по переднему концу левой палочки;
- 3 – удар задним концом правой палочки сверху по переднему концу левой палочки;

²¹³ Нотировка примеров в большинстве случаев выполнена автором. Образцы, нотированные другими исследователями, отмечены в пояснениях.

- 4 – удар задним концом правой палочки снизу по переднему концу левой палочки;
 5 – удар передним концом правой палочки сверху по заднему концу левой палочки;
 6 – удар передним концом правой палочки снизу по заднему концу левой палочки;
 7 – удар задним концом правой палочки снизу по заднему концу левой палочки;
 8 – удар передним концом правой палочки снизу по бревну, ближе к краю бревна;
 8а – удар передним концом правой палочки снизу по бревну, ближе к центру бревна;
 9 – удар задним концом правой палочки сверху по бревну.

↓ – звук, не имеющий точно фиксированной высоты;

⤿ – знак удлиняющей микроферматы. Полуовал над нотой, развернутый вниз, указывает на небольшое увеличение длительности;

⤿ – знак укорачивающей микроферматы. Полуовал над нотой, развернутый вверх, указывает на небольшое укорачивание длительности;

♩ = 60 – единица темпа, выраженная четвертью – усредненным показателем метрической доли по системе метронома И.Н. Мельцеля;

♩ = 60 → 80 – указание на постепенное изменение единицы темпа, ускорение темпа;

♩ = 0,75" – единица темпа, определяемая величиной доли в секундах;

8" – продолжительность мелодической строки – указатель темпа в секундах, выставляемый в конце мелодической строки;

(а) – внесмысловая гласная.

Тексты словесных формул и ритмы наигрышей, исполняемых на музыкальном бревне

1. Мыкрфиң

♩ = 0,875" – 0,75"

Мы-к - р - фи - н сон - до - ко
 n' y n y son - до - ко
 n' y n y son - до - ко

Текст наигрыша впервые опубликован в работе: Крейнович, 1973. С. 199.
 Имеются записи наигрыша в исполнении Вакзук, Багриной У.С., Мувчик Л.

2. Пал эхлгун – Горные дети

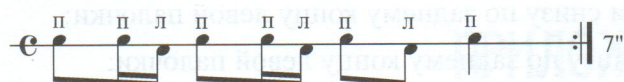
Пал эхлгун пал эхлгун,
 Лэрд, тят-тят лэрд.

Горные детишки играют,
 Постукивая о бревно, играют.



3. Пал эхлн – Горные дети

$\text{♩} = 0,875''$



Пал э-хлн лер-гу-н лер-гу-р-ку

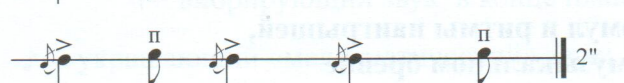
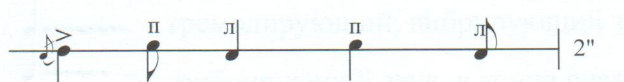
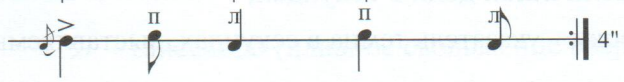
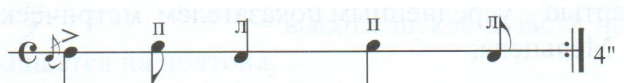


т'у-г-р қо-ғо-гу лер-гу-р-ку

Горные дети-духи играют,
Вокруг костра играют, танцуют.

4. Горные дети

$\text{♩} = 0,5''$



Пал леґ лергун, пал леґ лергун
Т'уғр қоғоғут, т'уғр қоғоғут,
Лергурку, лергурку.

Горные дети (духи), горные дети
Вокруг костра, вокруг костра
Играют, прыгают, танцуют.

5. Горные дети

Пал эхлн нэхлн лергурку,
Пал эхлн нэхлн лергурку
Т'уғр қоғоғу лергурку,
Т'уғр қоғоғу лергурку

Лесные (горные) дети играют,
Вокруг костра играют.

6. Поян лэрнго

Поян лэрнго, поян лэрнго
Т'уғр ҳоғнго, т'уғр ҳоғнго

Быстро играем, быстро играем
Вокруг огня, вокруг огня.

Наигрыш исполнялся в землянке после убийства медведя, перед тем как голову со шкурой опускали в жилище по воткнутой в дымоход ёлочке.

7. Журуфинҥ

Ат'мам журуфинҥ, ат'мам журуфинҥ
н'оҥо мыл'о торҥиҥ пыйҥы л'эрил'а

Тигриная бабушка живёт в ельнике ...

В переводе с нивхского языка *ат* – «тигр», *мам* – «старуха», *журу* – «редкий лес», *н'оҥа*, *н'оҥ* – «сало», *торҥиҥ* – «дырка в запястье».

8. Журу финҥ(а) ньисикай



Жу - ру фи - ҥа ньи-сик - ай



ҥо - жа мо - ло ньи-сик - ай



доҥ-па-на рый-ҥ ньи-сик - ай

Журу финҥ ньаск

Ҧарла ньаск

Доҥиҥ рыйҥ ньаск

Моя тётя в лесу

Такая круглая и толстая

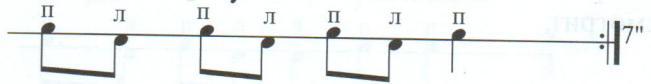
Имеет дырку между костями в руке.

$\text{♩} = 1'' - 0,81''$

9. Журуфинҥ нисимам



Жу - ру - финҥ ни-си-мам



н'о - ҥа мо - л ни-си-мам



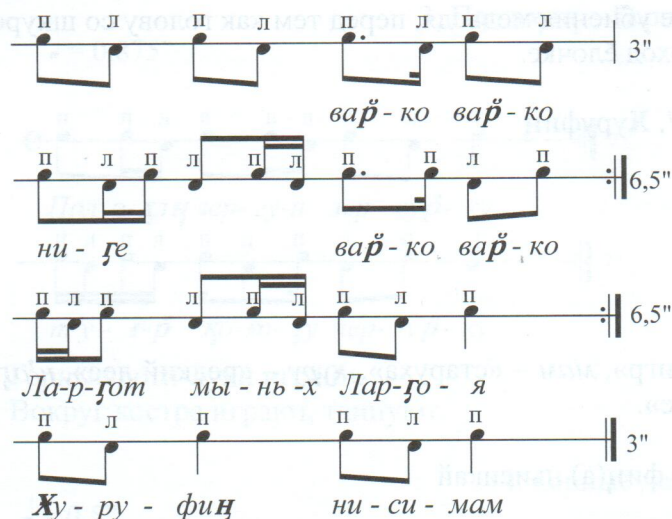
торҥ-па-нь пый-ҥиҥ ни-си-мам



Ла-р-ҥот мы-нь-х Лар-ҥо - я



пой мандь оҥ-пах ваҥ-ко ваҥ-ко



Медвежья бабушка (колдунья, хозяйка медведей) живёт там, где ёлки (её зовут *Ларѓот*, ей подчиняются медведи).

Она ела медвежье сало (?).

У неё в запястье большая дыра, отверстие.

Бабушка *Ларѓот* кормила своих собак грудным молоком (поэтому они выросли сильными, и она ими гордилась).

Сильная собака порвала ошейник из шкурки тайменя.

В переводе с нивхского языка *н'оѓа* – «сало», *тоŗпань* – «дырка в запястье», *пой мандь* – «рыбья кожа», *оŗпах* – «деталь из железа, которая скрепляет ошейник сзади».

10. Медвежья голова

Низ'ѓыф тёңќр хотукэ

Голова моего медведя поворачивается (?).

11. Медвежья голова

Низѓыф тёңќр жиѓо жиѓо жар т'ырила

Вэлѓор пэлѓор жар т'ырила

П'соңќр лэќур лэќур т'ырила

Голова моего медведя, повёртываясь из стороны в сторону, смотрит,

Туловищем, в стороны поворачиваясь, смотрит,

Своей головой, играя, смотрит.

Наигрыш исполняли в момент освеживания головы медведя.

В работе Е.А. Крейновича (СОКМ. Колл. № 6473-556. С. 34) приведён этот текст с переводом, однако в переводе есть существенное дополнение. В нём сказано, что *вэлѓор пэлѓор жар* означает, что «медведь идёт медленно, осторожно, озираясь назад и по сторонам».

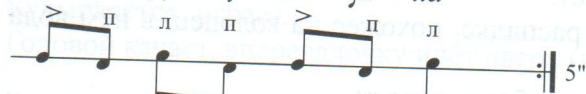


12. Медвежья голова

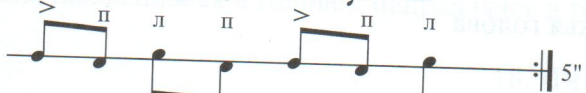
$\text{♩} = 0,63''$



На - ю рул - ку ма - ги - ла



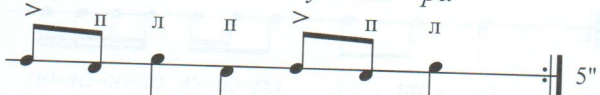
Ва^р - ку, ва^р - ку ма - ги - ла



Ва^р - ку, ва^р - ку ле - ри - ла



Па^р ч 'а - ты х 'у - ны - ра



Ко^р - кур п 'у - ню х 'у - ны - ра

Голова моего медведя спускается,
По распадку спускается (с сопки),
Поворачиваясь, вразвалочку идёт.
Покачиваясь, играет.

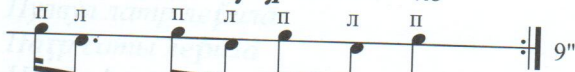
Красный ключ (колодец) – вот он.
Кипящий котел (ключ) – вот он.

$\text{♩} = 1,1'' - 0,875''$

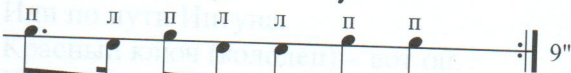
13. Медвежья голова



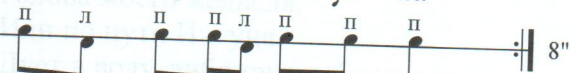
Ни-с-хы-ф тё-~~н~~-к^р са - ди - ко



и - гу и - гу ма - ги - ла



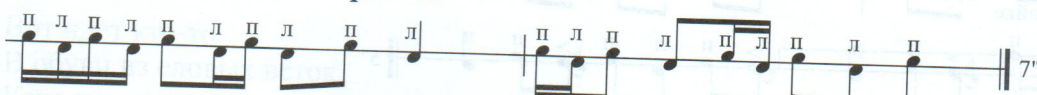
ва^р - ко ва^р - ко ма - ги - ла



на - ё ру - л-к ма - ги - ла



на - г-р са-ты ю - ^ри - ла



пу-л-ву-л ла - т-р ле - ри - ла



Голова моего медведя,
Покачиваясь, смотря в разные стороны – влево, вправо – идёт.
Покачиваясь, переваливаясь, вразвалочку идёт.
По распадку, спускаясь с хребта, с сопки, идёт.
Красный ключ перед ней (круглое озерцо в распадке, похожее на колодец, в нём вода не чистая, а болотная, красная).
Дует в воду (соприкасаясь с водой), вибрируя губами, играет.

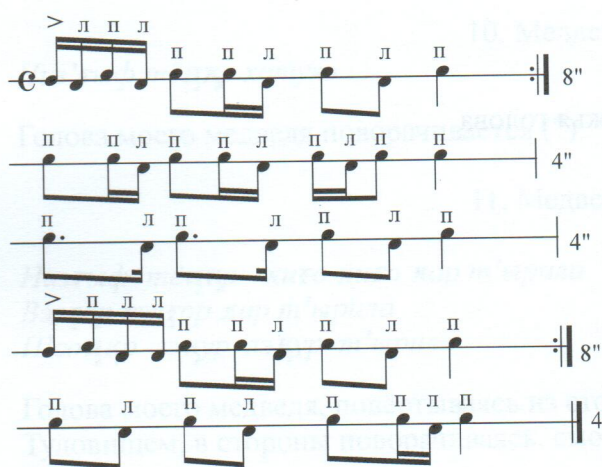
14. Медвежья голова

Ни зхыв тѣңкѣ
Игу игу лерила
Пагѣ чаты жолѣ уж лерила
Игу игу магила
Пулк вулкѣ лерила
Чахкиѣ псарила

Голова моего медведя,
Покачиваясь, смотря в разные стороны, идёт.
Возле красного ключа играет,
Покачиваясь, смотря в разные стороны, идёт.
Дует в воду, играет.
Водой плескается, брызгает.

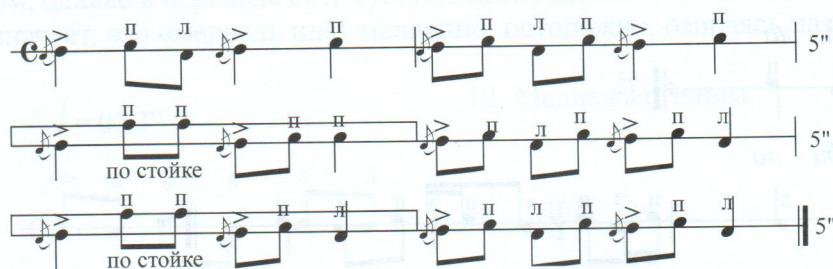
15. Медвежья голова

$\text{♩} = 1''$



16. Медвежья голова

$\text{♩} = 0,63''$



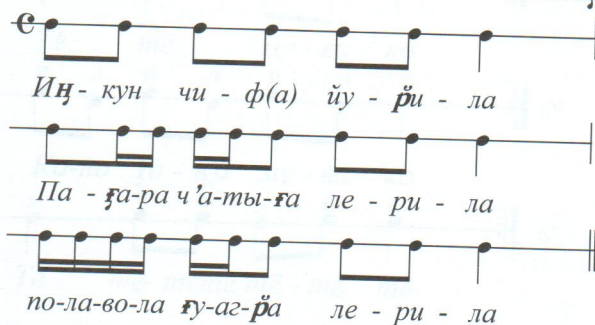
В данном варианте наигрыша использованы удары правой палочкой по правой стойке.

17. Медвежья голова

Моя медвежья голова
Головой качает (вперевалочку идёт).
Возле красной речушки (где воду пьёт)
Кувыркается, играет,
Головой качает, вперевалочку идёт вверх (в сопки).

В этом переводе указано другое направление: не вниз, а вверх в сопки уходит медведь (его душа, находящаяся в голове), направляясь в горный мир.

18. Инкун чиф



Инкун чиф йурѣла (йурѣа)
Пажа-ра ч'атиух лерѣа
Полх куагр лерѣа.

Ходи по пути Инкуна,
Играй в красном колодце,
Играй, открывающий смерч.

19. Ингун тиф

Ингун тиф юрѣла
Пагр саты юрѣла
Ингун тиф юрѣла
Нисхыф теңкѣр юрѣла
Ингун тиф юрѣла
Пулвул латр лерѣла
Пагр саты лерѣла
Нисхыф теңкѣр лерѣла

Иди по пути Ингуна.
Красный ключ (колодец) – вот он.
Иди по пути Ингуна.
Голова моего медведя.
Иди по пути Ингуна.
Дует в воду, вибрируя губами, играет.
Красный ключ (колодец) играет
Голова моего медведя играет.

20.

Вот идет кто-то
В обуви из еловых веток,
Качаясь, качаясь.

Примечание: удары по нижней части челюсти (по подбородку), приходящиеся на 1-ю долю, сопровождаются щелканием зубов.

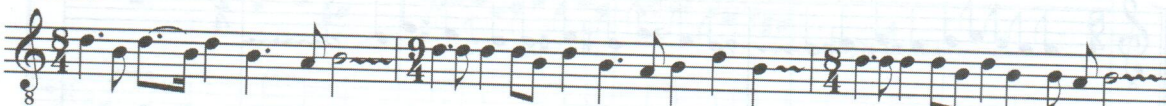
Имитации шаманского камлания²¹⁴

№ 115.

$\text{♩} = 0,6''$
бубен



пение

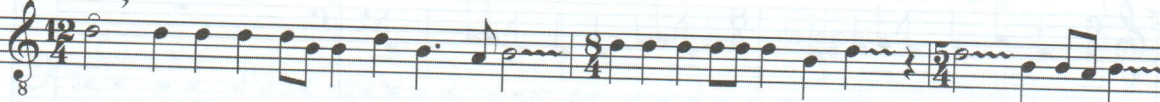


бубен



звон
колокольчиков

пение



бубен



пение



бубен



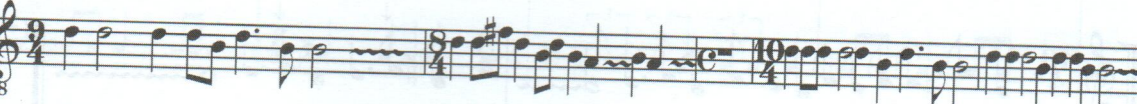
пение



бубен



пение



бубен



²¹⁴ В образцах № 115–117 отсутствует текст, так как плохое качество аудиозаписи не позволило выполнить запись текста.

$\downarrow = 0,85''$

202



№ 117.

$\text{♩} = 0,85''$

пение

бубен

шум пояса

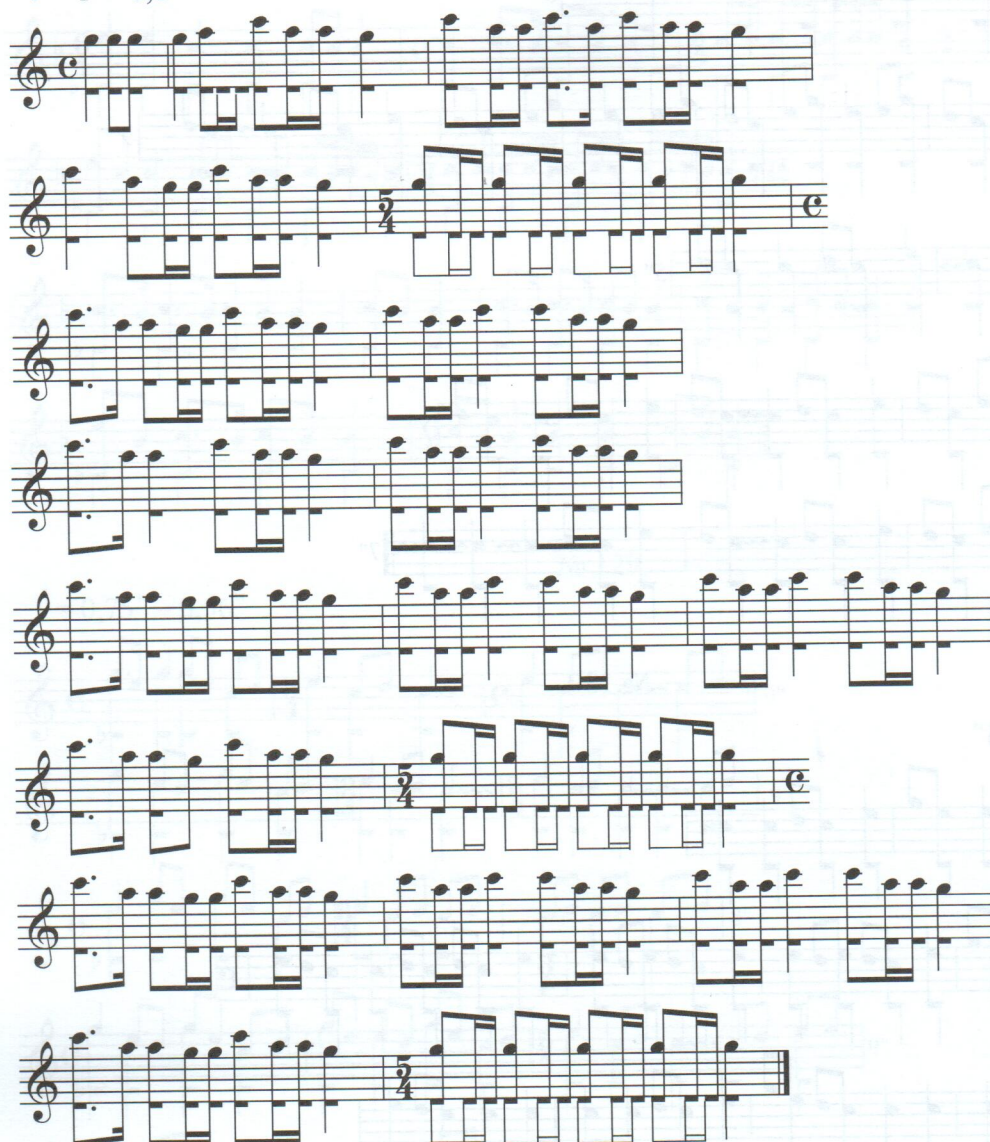
шум пояса





№ 131.

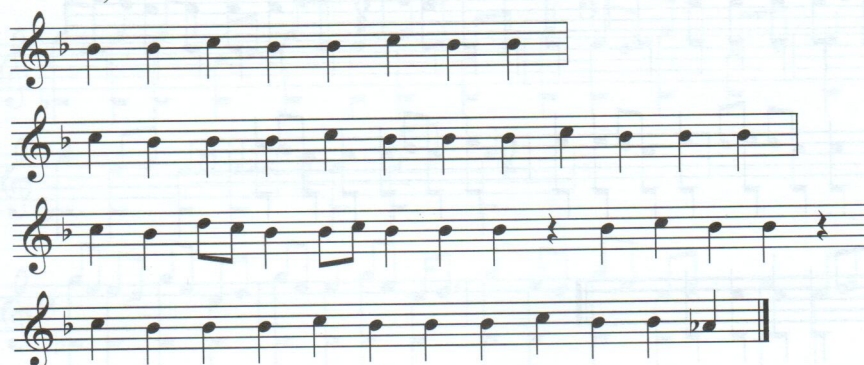
$\text{♩} = 1'' - 0,8''$



Наигрыши на пиколютне

№ 132. Так морская утка поет

$\text{♩} = 0,7''$





$\text{♩} = 0,83'' - 0,5''$

№ 133. Собака лает – воды просит

7''

8''

ускоряя

5''

4,5''

4''

2''

$\text{♩} = 0,66'' - 0,55''$

№ 134. Так собака лает

6''

4''

12''

5''

10''

6''

6''

4''

Медленнее

6''

$\text{♩} = 0,5'' - 0,4''$

№ 135. Так собака лает

5''





11"

12"

11"

11"

3"

Медленное

7"

4"

ускоряя

5"

5"

Медленное

7"

4,5"

3,5"

7"

№ 136. Нивхская песня

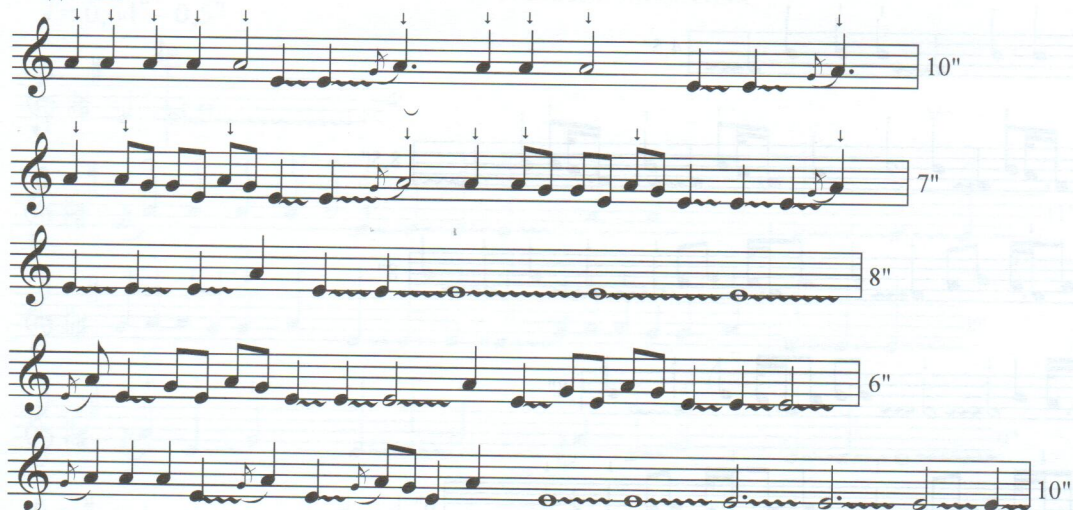
♩ = 0,63" – 0,55"

4"

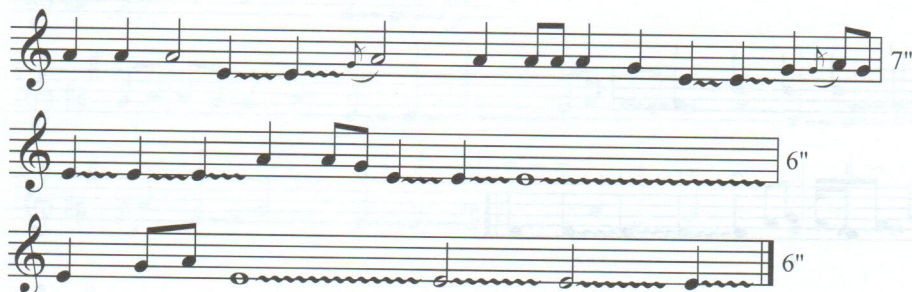




Медленно



Медленнее



№ 137. Нивхская песня

$\text{♩} = 0,9'' - 0,5''$





Быстрее

$\text{♩} = 0,85''$

№ 138. Болею





$\text{♩} = 0,64'' - 0,5''$

139. Песня на оленях

4''

11''

8''

9''

4''

8''

9''

6''

6''

Медленнее

8''

12''

$\text{♩} = 0,6'' - 0,5''$

140. Песня на оленях

9''

8''

10''

8''



№ 141. Песня на оленьей упряжке

$\text{♩} = 0,58'' - 0,4''$





№ 142. Песня на оленьей упряжке

$\text{♩} = 0,85'' - 0,75''$



№ 143.

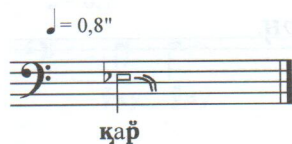
$\text{♩} = 1'' - 0,8''$



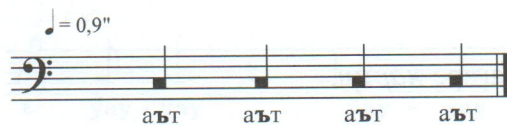
№ 194. Звукоподражание лебедю.



№ 195. Звукоподражание гусю.



№ 196. Звукоподражание утке.



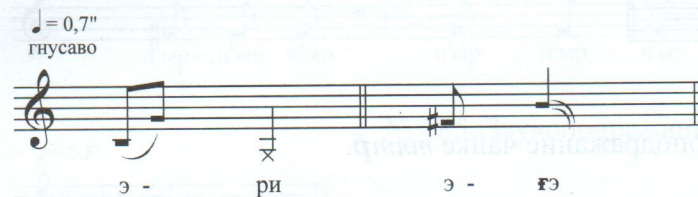
№ 197. Звукоподражание орлу.



№ 198. Звукоподражание черному дятлу.



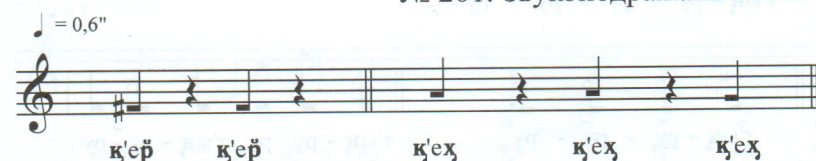
№ 199. Звукоподражание филину *усьтёңқұр*.



№ 200. Звукоподражание филину *нарпарлак*.



№ 201. Звукоподражание сове.

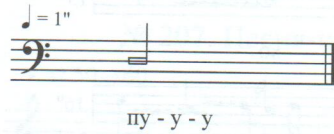




№ 202. Звукоподражание комару.

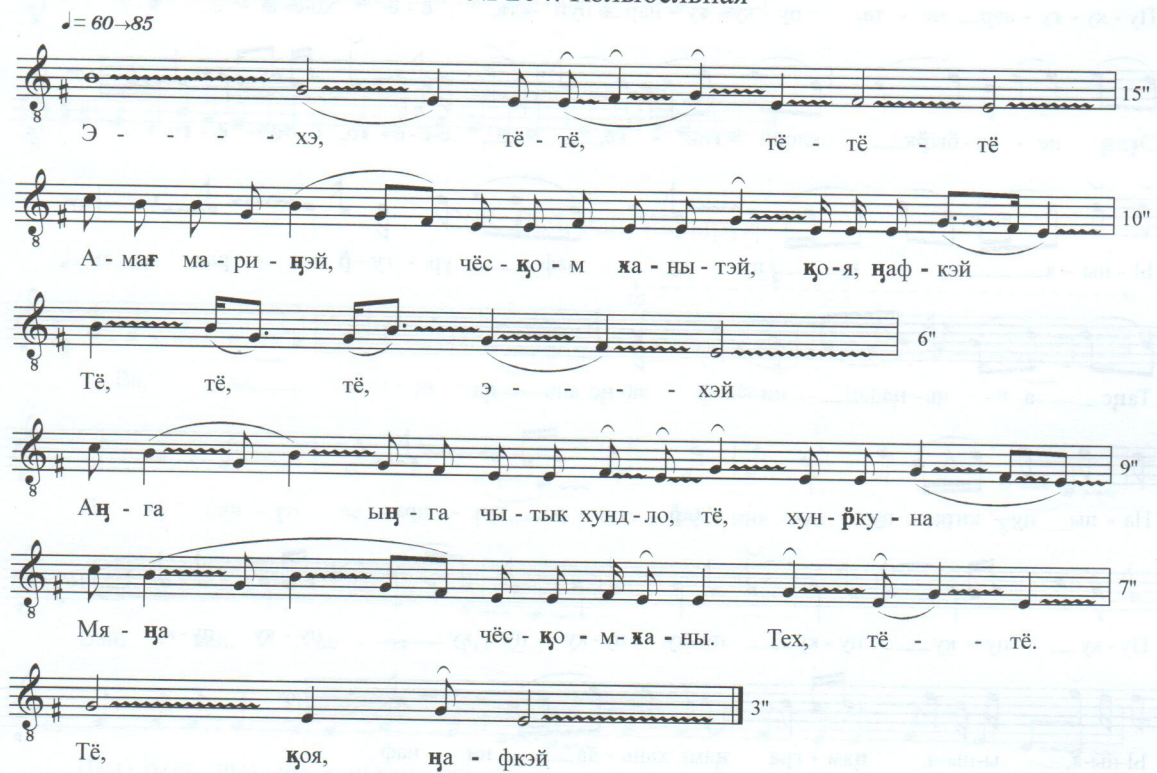


№ 203. Звукоподражание комарам.

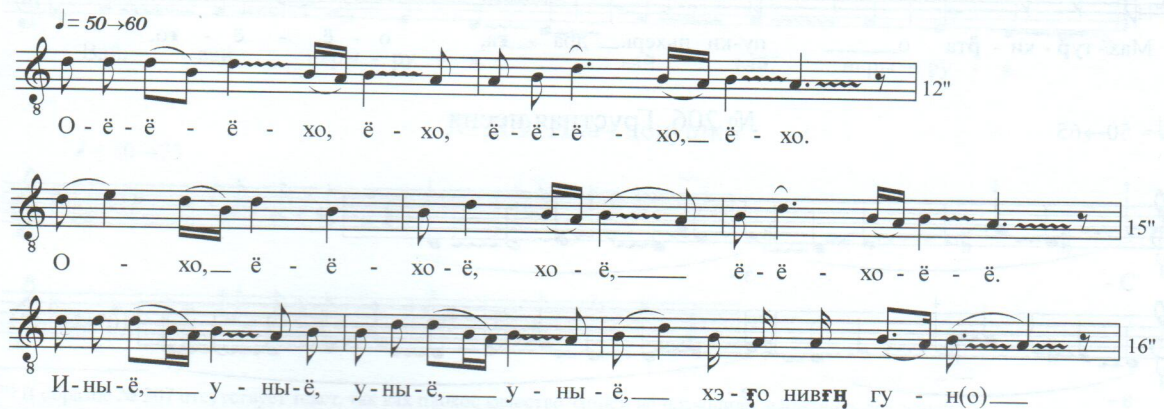


Вокальная музыка

№ 204. Колыбельная



№ 205. Девочка и кукушка





У - ргун ты - рве, эҕ, нивҕҥ-гун ты - рве, у - ны-ё, хуны-ё то 14"

Жу - пта жун-вта тыл - гу-ра пур - та жу, нивҕҥ-гун дэ ур - гу - нэ вэ - тэ 17"

О - ё, ҕо - ё ё - ё - ё, ҕо - ё - ё ё - ё - ё - хо 13"

Эр - ку нав - ра че - та, кы - ку - ҕу - нар пу - йта, о - ё - ё хо-ё-ё - ё 16"

Пу - ку - ҕу - нар че - та, пу - ку - ҕу - нар пуй - та, ё - ё хо-ё-ё - ё 14"

Эҕлҥ не - на-бырҕк, клойн ҕив - ке, э, ё-ё-ё-ҕо, о - ё - ё - ҕо 17"

Ы - ны - я пу - ку пу - ку наф ур - гу - рҥ нхе - рья 10"

Таҥс а - нь-ҕа ни наф та-ҥс ань - ҕа 8"

На - ны пу - китс пу - ку ч'ҕарҕ пи - ра ҕу - пра 9"

Пу - ку пу - ку пу - ку пу - ку пу - ку пу - ку пу - ку 16"

Ы-ны-я, ы-ны-я, ҕам - гра ҕамг хань - да ни наф 9"

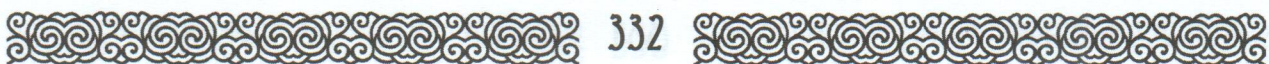
Мах-турҕ - ки - рҕа о пу-ки нхерь - дра - ҕа, о - ё - ё - ҕо. 12"

♩ = 50→65

№ 206. Грустная песня

Э - 8"

Э - 10"





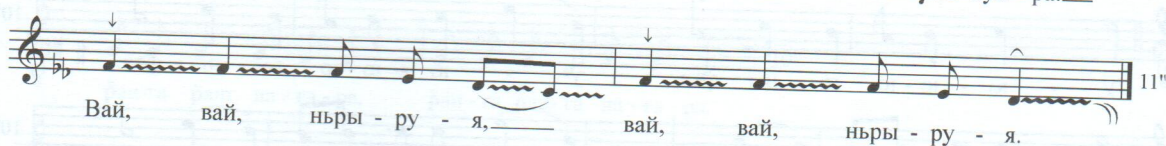
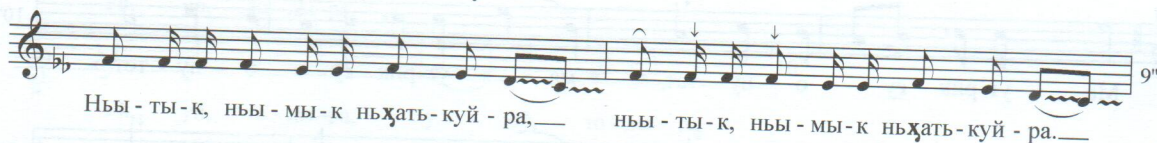
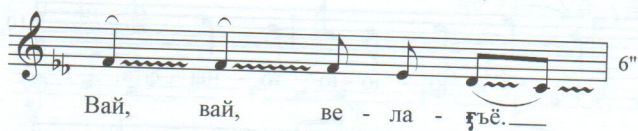
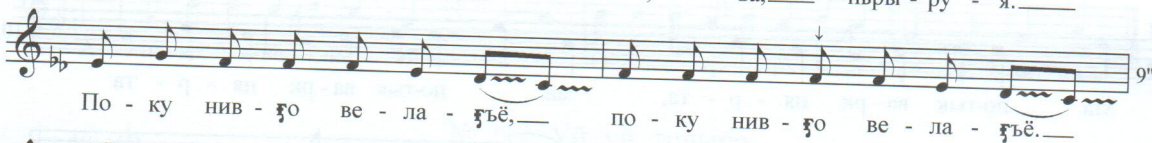
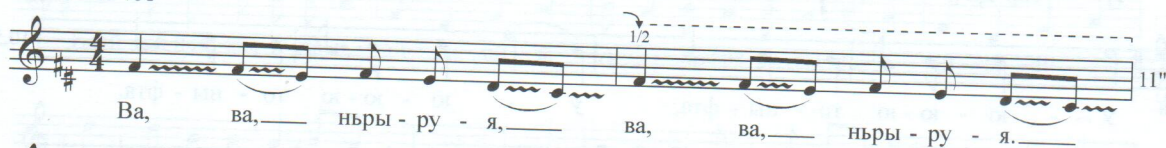
№ 207. Песня-импровизация о своей жизни: «Жить тяжело, болею»²¹⁵

♩ = 50→60



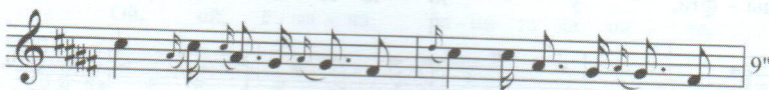
208. Вай, вай, ньрыруя

♩ = 45→54

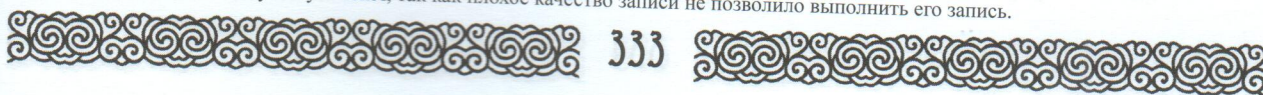


№ 209. Плач девушки

♩ = 50→75

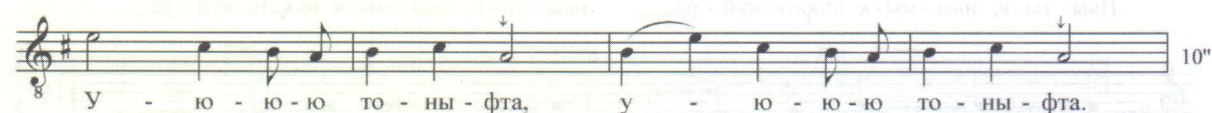
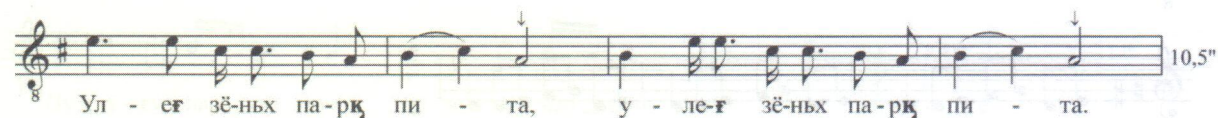
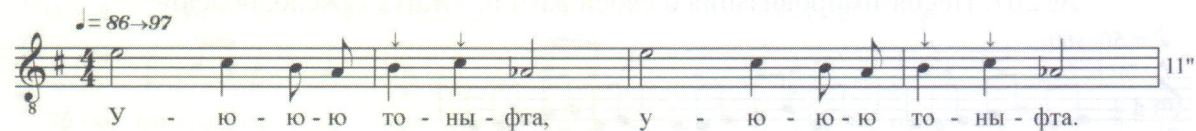


²¹⁵ В образце № 207 отсутствует текст, так как плохое качество записи не позволило выполнить его запись.





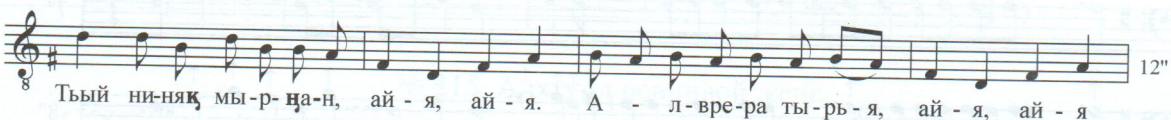
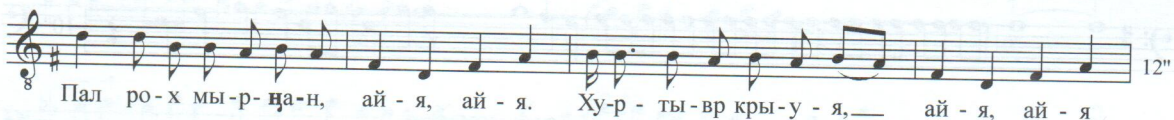
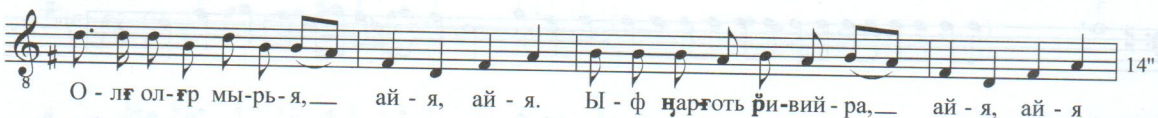
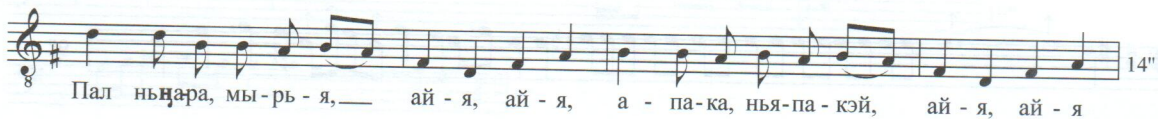
№ 210. Улеґ теньх





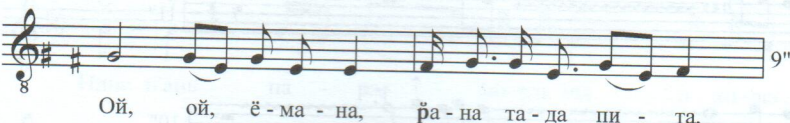
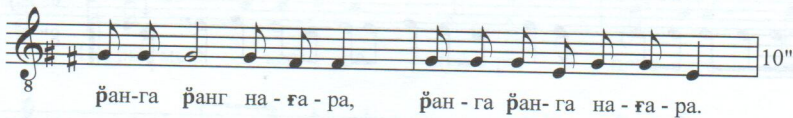
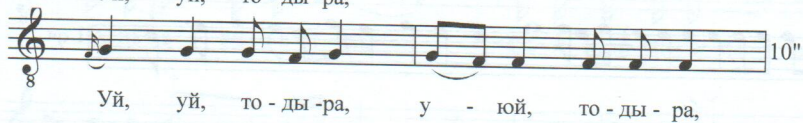
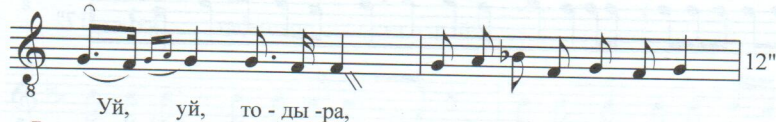
№ 211. Апак, ньяпак

$\text{♩} = 70 \rightarrow 97$



$\text{♩} = 40 \rightarrow 60$

№ 212. Уй, уй, тодыра





$\text{♩} = 120 \rightarrow 100$

№ 213. Т'ЫЛГУР²¹⁶

8''

7''

8''

9''

7''

10''

7''

8''

8''

7''

9''

№ 214. Т'ЫЛГУР

$\text{♩} = 120 \rightarrow 100$

11''

10''

²¹⁶ В образцах № 213–214 отсутствует текст, так как плохое качество аудиозаписи не позволило выполнить запись текста.





11"

12"

8"

10"

6"

10"

10"

12"

№ 215. Алхтунд ревнивой жене

$\text{♩} = 65 \rightarrow 70$

6"

Таф-те-роҳ ку-зе - т(э) тыр - ңай

6"

Ну - ғи таф-те-ро куз - рэй

7"

Нэ нь э - ғли не-н - ға, қ'е-қ ңазр жа-қ не - ра куй - вэй

8"

Тэх-ри мыр — кез - ра куй - ру, плис оқто хи - зра куй - ру

8"

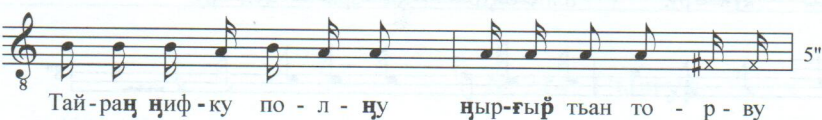
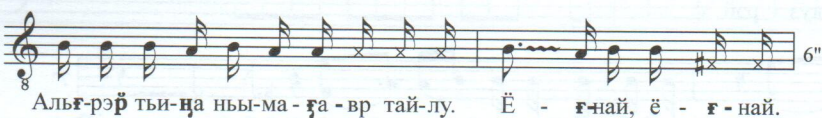
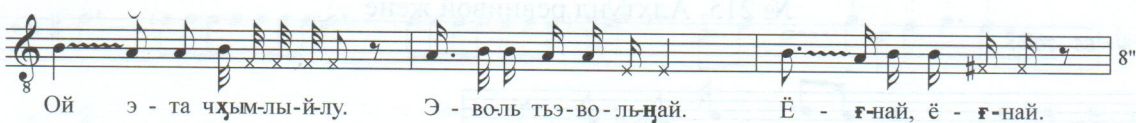
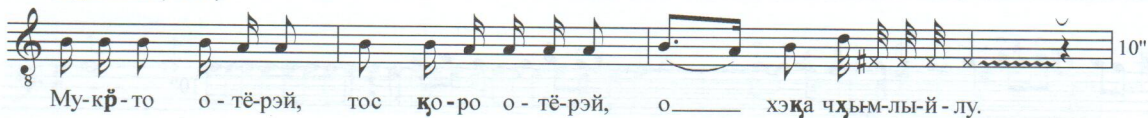
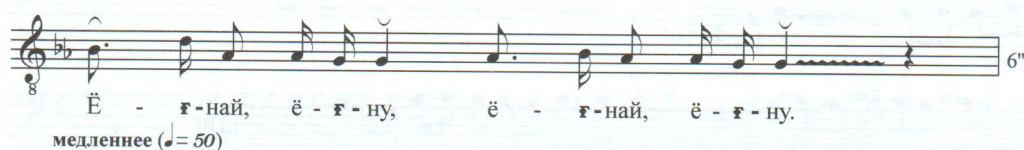
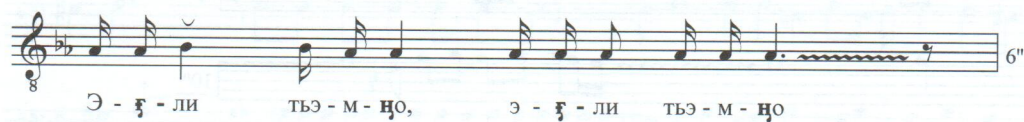
Тағр тоғ-бар киз - ра куй - ра, па - ғла виғ - выр киз-ра кэй - ра

7"

Плис п'ань па - рэ, мо-ғль мы - л хо-лэ куй - ра

4"

Қа - д - ғисң но - ва - сон - гэ ңа иф - ра





6"
Тьяң - ла тья-ң - лэ__ хэ-ти-р̃ы, ё - ғ-най, ё - ғ - ну

7"
Ы - ғр̃ а - ных қа-ғотъ-ра, ой ать-ай чхы - м - лы-ң - лы, ой ать-ай чхы - м-лы-ң-лу

№ 216. Алхтунд

♩ = 75

8"
Нуд фу-н лу - й - д ло, нуд фу-н лу - й - д ло.

9"
На-кэн лең-но-на чең че-ңа ка - я - на, э ух-но ва - ный.

8"
Ни - вң не - н - ң ло, пңа - ғн ни - в - ң ло,

7"
По-пурд-жа-лах хы - рё - й - ло, тёңр̃ урд-жа-лах хы - рей - ло

11"
Э, Ке-уз - дай - ғо-ҳ қай-ву-ң - дра, э э - ңа э - ңа-нэй.

8"
Лығ - ңи э - нь р̃ы - ра, о - э, яң - қэй

9"
Қ'ек назр̃ жа - қ не - ра, о - э, яң - қэй

10"
Кр̃у-ғи ёл-ғи фи - ра, ва-су-кисң лук ки иф - ра лу, қа-д-ғи - с - ң иф-ра.

5"
У иң-га, у яң - ғы.

8"
Тыре ңо - рла-х, т'ы - ре ңо - рла - хэй. Ке-уз-дай - ғо - ҳ қай - ву - ң-дра.



У - ва, у - ван - қэй 6"

Лыҕ - ңи э - нь р'ы - ра, чхо-па қа - д мя - қ - р' лы - рэй 8"

Паҕла вал - скис ви - х - вра, ы - ҕ - ри жу-хт хе - ра 6"

У иң - га, у - э яң - қэй. 6"

Хук - то - х ты-р-га-р' у - й - ғэй, эк - то - х ты-р-га-р' у - й - ғэй. 6"

У - та-ғун на-ниг - да, нь-гей-ның раң - ғ(а) яң - да - ра 4"

Тас пыр' - к пи - д - лу, я раф ти - н р'ы - дя - ка - в - р - да 5"

Пыр' - к(а) ях-зу-ғард ви - ңы, и-ты ро - х ви - й - д - ло 5"

Пам-диг-ң яй - м - н ви - я - д - ңа 3"

Ғы - ре - (и) ңор-лах, ғы - ре ңо - рла-хэй, о яң - қа яң-қэй. 7"

№ 217. Алхтунд (фрагмент)

$\text{♩} = 70 \rightarrow 80$

Э - э, и-н-э, э - э, и-нэ эй. 8"

Та-в-роҳ ми-нр' а ра, кы-лв-тоҳ ми-нр' а ра, э - на, таф ло 10"

Тол - ф(э) таф, па э - эй. 8"

А - з-мы-ть ме - нң жа - ра, раң-ғ таякр жа - ра 7"

Си - км вай-вут жу - н - вд-ғу - на, э - э, эй. 9"



Музыкальная запись с нотами и текстом песни. Каждая строка содержит ноты и текст, с указанием длительности в секундах.

7"
Ранг э-ғлң ме-нң жа - ра, э, ин ымк жа - рэй

11"
Ин ытык жа - ра, и-н пилң ни-вң жа - ра, э - э - э а-қэй.

11"
Та-у-ру-д жу-н-в-д-лу, э - ғ-т жу-н-в-д-лу, эй

10"
Жу-н-в(у) - дэй, қа-н-гу-н ва-ду-д и - ф - та, э, ч'хыф ай-ву-тэ

10"
Вай-ву-т жу-н-в-д та-у-рұ-д жу-н-в-д-лу, ин ранг э-ғлң пи-лаң ранг му - рэй

9"
А-тик Мо-кук жу-н-влэ вы-рқ мыть-кы - ны, э - э - э а-қэй.

218. Песня-импровизация о своей жизни

Музыкальная запись с нотами и текстом песни. Каждая строка содержит ноты и текст, с указанием длительности в секундах.

♩ = 110

7"
А, ңа - ғв му - ғв на - ғу - а

6"
Кер - ку - т ның - ғы ты - - - а

5"
Ңағв му - ғв на - ғауа ы - ғы - рэй

6"
Нья - нь - ди ку - ди ка - - - врэй

10"
Ва - нья нья - к - р ти - ң - ы, па - нь - ғ я - и - ны, ый

12"
И - ни-н-ды - ңа ку - ға-вр, ый, ы - ай, хэй, ый ы - ны - рэй

10"
На - ф(э) па - ту - ғэй - ло ви - на - ты яй - ағ - на

5"
Ч'ух ч'ух ду - к - му рук - му лу, хо



Ер - ко дьо-м-но лу - эй, хэй, эй, э - эй, э - эй, эй

Ха - ғай там - ди на хэй

Нья на - вр кы - з - ла - т на - яд - ло,

№ 219. Вазунэ

♩ = 60→97

Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Қ'е - қ жа - қ не не - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Та - вл жухт хэ хэ - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Пағ - ла вив - скир ви - ву - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Пы - ғи хос - қэ хи - з - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Қол - меғ меу - тю хи - н - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Моқр п'ань фа - фа - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

Пы - ғи ки фи - фи - рэ, Ва - зу - нэ, Ва - зу - нэ.

№ 220. Нанакэ

♩ = 75→120

На - на-кэ, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ғай, на - на-кэ, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ғай.

П'ал пус пу-ти-ей, хэ - ти-ё - ғай. П'ал пус пу-ти-ей, хэ - ти-ё - ғай.



Музыкальная запись с нотами и текстом. Каждая строка содержит ноты, текст и длительность в секундах.

На - на-кэ, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ғай. 5"

Пхыр туыр пу-ти-ей, хэ - ти-ё - ғай. Пхыр туыр пу-ти-ей, хэ - ти-ё - ғай. 10"

На - на-кэ, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ғай. Пхыр туыр ны - ей, хэ - ти-ё - ғай. 10"

Пхус хекыр чи - ей, хэ - ти-ё - ғай. На - на-кэ, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ғай, 9"

Рор ви-р выкз - ей, хэ - ти-ё - ғай, Рор ви-р выкз - ей, хэ - ти-ё - ғай. 9"

Пал за-ғр рул - ку, хэ - ти-ё - ғай. Пал за-ғр рул - ку, хэ - ти-ё - ғай. 9"

То-л за-ғр тул - ку, хэ - ти-ё - ғай. Лар, ла-р тьяв - дэ, хэ - ти-ё - ғай. 8"

Лар, ла-р тьяв - дэ, хэ - ти-ё - ғай. 4"

Пхыр туыр ню - ей, хэ - ти-ё - ғай. Пхыр туыр ню - ей, хэ - ти-ё - ғай. 8"

На - на-кэ, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ғай. 5"

№ 221. Нанакэ

♩ = 65-120

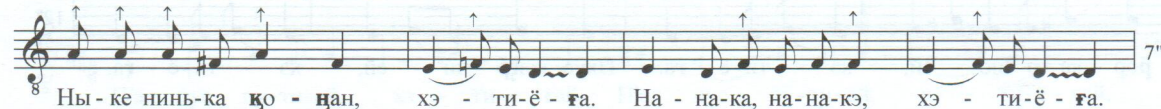
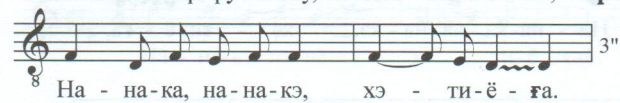
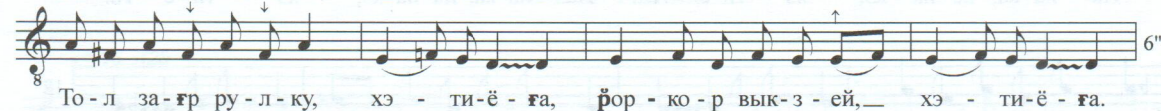
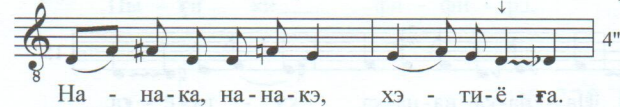
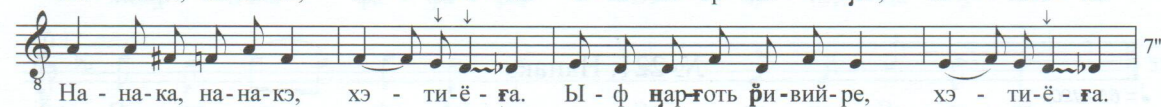
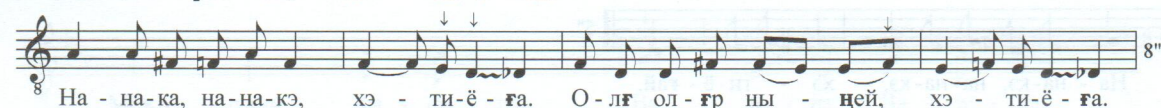
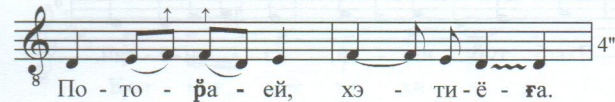
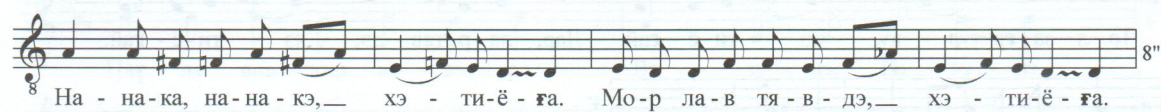
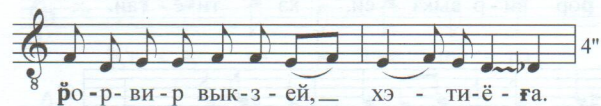
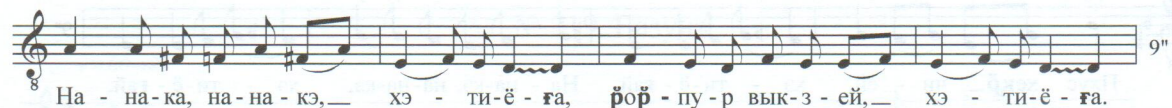
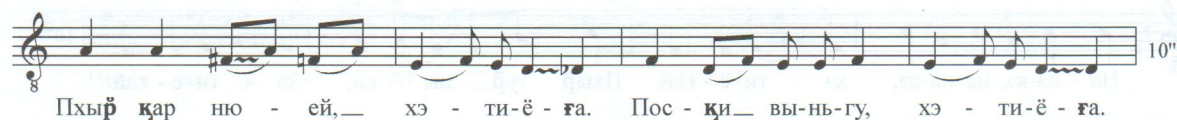
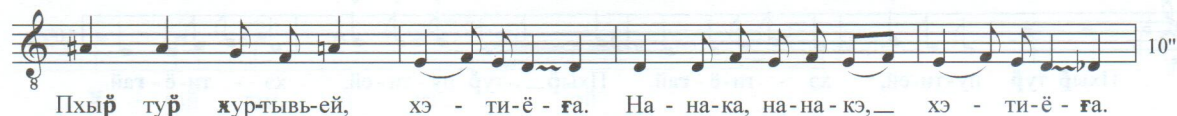
Музыкальная запись с нотами и текстом. Каждая строка содержит ноты, текст и длительность в секундах.

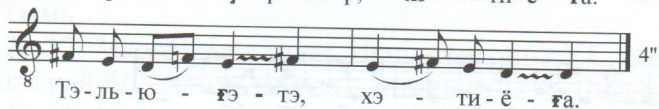
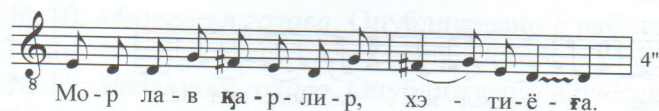
На - на-ка, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ға. На - на-ка, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ға. 15"

Пал пу-с пу-ти-ей, хэ - ти-ё - ға. На - на-ка, на-на-кэ, хэ - ти-ё - ға. 12"

Рор-ка-р ню - ей, хэ - ти-ё - ға. Пхус кекыр чи - ей, хэ - ти-ё - ға. 12"

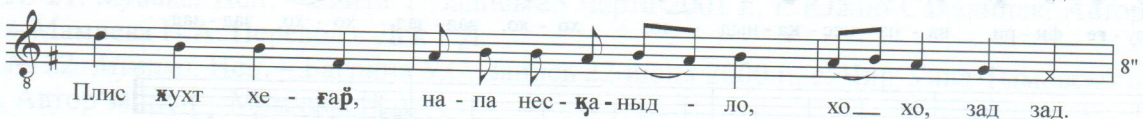
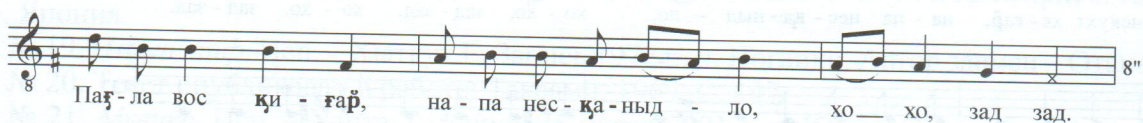
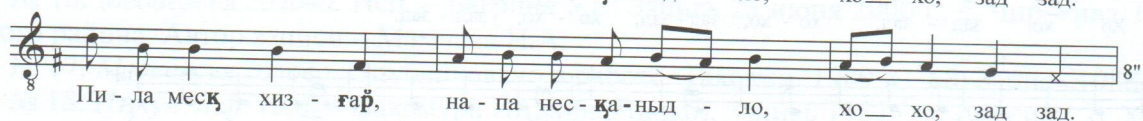
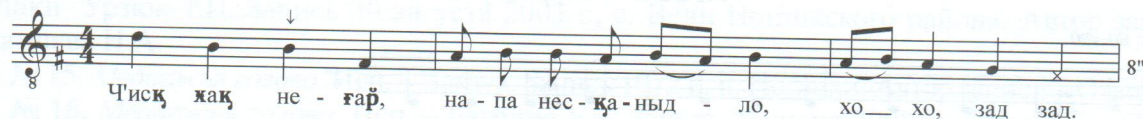






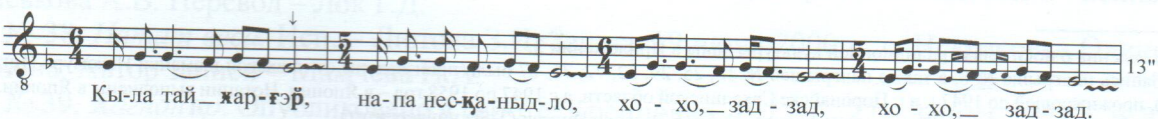
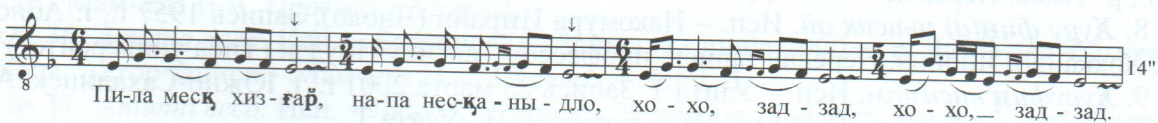
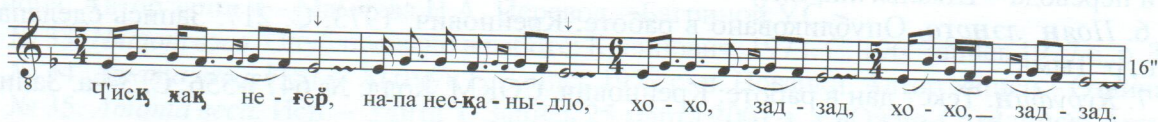
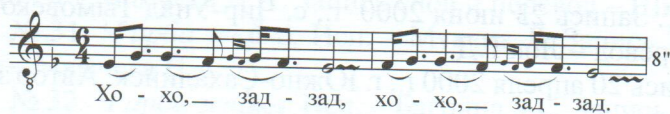
№ 222. Ч'исқ жақ

♩ = 90



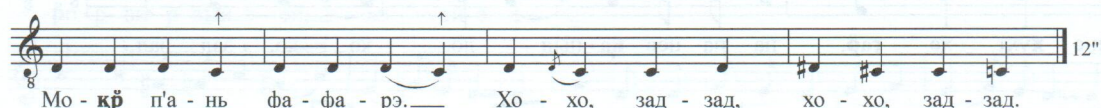
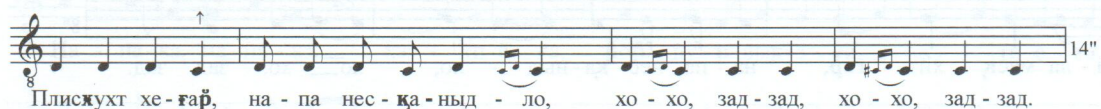
№ 223. Ч'исқ жақ

♩ = 80 → 110





№ 224. Ч'исқ жақ



КОММЕНТАРИИ К НОТНЫМ ПРИМЕРАМ

Тексты словесных формул и ритмы наигрышей, исполняемых на музыкальном бревне

№ 1. *Мыкрфин*. Исполнительница – Улита Т.²¹⁷ Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 2. *Горные дети (Пал эхлгун)*. Опубликовано в работе: Крейнович, 1973. С. 224. Запись 1927 г., р. Тымь.

№ 3. *Горные дети*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 4. *Горные дети*. Исп. – Багрина У.С. Запись 23 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 5. *Горные дети*. Исп. – Улита Т. Запись 20 апреля 2000 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи и перевода – Шкалыгина Е.Н.

№ 6. *Поян лэңрго*. Опубликовано в работе: Крейнович, 1973. С. 217. Запись сделана в 1927 г., р. Тымь.

№ 7. *Журуфин*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. № 6473-556. С. 34-а. Запись 1928 г., р. Тымь. Перевод – Лок Г.Д.

№ 8. *Журуфин(а) нысик ай*. Исп. – Накумура Инрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисир, о. Хоккайдо, Япония. Передал записи профессор Тангику Ицудзи (Тиба университет)²¹⁸.

№ 9. *Журуфин нисимам*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Шкалыгина Е.Н., Улита Т.

²¹⁷ Сведения о носителях традиционной культуры даны в Приложении 2.

²¹⁸ Запись наигрыша № 8, а также наигрышей № 18, 25, 29, 52, 72, 75, 87 были произведены от нивхской шаманки Накумура Инрайн (Чиоко), проживавшей до 1947 г. в г. Поронайске Сахалинской области, а с 1947 по 1958 год – в Японии. Нотации выполнены в Японии, автор нотировок нам не известен. Передал записи – профессор Тангику Ицудзи (Тиба университет).

№ 10. *Медвежья голова*. Опубликовано в работе: Крейнович, 1973. С. 219. Запись 1927 г., р. Тымь.

№ 11. *Медвежья голова*. Опубликовано в работе: Крейнович, 1973. С. 225. Запись 1927 г., р. Тымь.

№ 12. *Медвежья голова*. Исп. – Багрина У.С. Запись 22 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Ивановой Ю.И.

№ 13. *Медвежья голова*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Улита Т.

№ 14. *Медвежья голова*. Исп. – Мувчик Л. Слова обрядового ритма помнит от своей бабушки Урзюк Т.И. Запись 30 августа 2003 г., с. Вени Ногликовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 15. *Медвежья голова*. Исп. – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 16. *Медвежья голова*. Исп. – Багрина У.С. Запись 23 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 17. *Медвежья голова*. Опубликовано в работе: Таксами, 1989. С. 68. Запись 1986 г.

№ 18. *Иңкун чиф*. Исп. – Накумура Иңрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.

№ 19. *Иңгун тиф*. Исп. – Хыткук Е. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 20. Текст опубликован в работе: Таксами, 1969. С. 147.

№ 21. *Муви́ке*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 22. *Муви́ко*. Исп. – Багрина У.С. Запись 22 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 23. *Муви́ко*. Исп. – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 24. *Қанын вупк*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 36. Запись 1928 г., р. Тымь.

№ 25. *Қан ұах вупк*. Исп. – Накумура Иңрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.

№ 26. *Қана вах вупко*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Запись слов – Шкалыгина Е.Н. Перевод – Улита Т.

№ 27. *Тармбэ зевркэ*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-728. С. 54. Запись 1928 г., р. Тымь.

№ 28. *Чарб зевр́к*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-124. С. 21. Исп. – нивх Крайбин. Запись 1928 г., с. Трамбаус Александровского района.

№ 29. *Чармпа зевр́к*. Исп. – Накумура Иңрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.

№ 30. *Чарба зевр́ка*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Запись слов и перевод – Шкалыгина Е.Н.

№ 31. *Чарба зевр́ка*. Исп. – Мувчик Л. Запись 21 июня 2000 г., п. Ноглики. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 32. *Чарба зевр́ка*. Исп. – Багрина У.С. Запись 22 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Багриной У.С.

№ 33. *Нятат вэсо*. Опубликовано в работе: Крейнович, 1973. С. 196. Запись 1927 г., р. Тымь.

№ 34. *Атата веса*. Исп. – Хыткук Е. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 35. *Атата веса*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Улита Т.

№ 36. *Атата веса*. Исп. – Багрина У.С. Запись 22 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 37. *Атата веса*. Исп. – Лайгук О. Запись 29 января 1984 г., п. Ноглики. Автор записи – Сиськова А.В. Перевод – Лок Г.Д.

№ 38. *Нятат веса*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 39. *Жагنونқо*. Опубликовано в работе: Крейнович, 1973. С. 221. Запись 1927 г., р. Тымь.

№ 40. *Хаңнонқо*. Исп. – Лайгук О. Запись 29 января 1984 г, п. Ноглики. Автор записи – Сиськова А.В. Перевод Лок Г.Д.

№ 41. *Хаңнонқо*. Исп. – участницы фольклорного ансамбля «Ларш» (п. Ноглики). Запись 18 февраля 1992 г., г. Южно-Сахалинск. Перевод Кимовой Л.Д.

№ 42. *Хаңнонқо*. Исп. – Багрина У.С. Запись 23 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 43. *Хаңнонқо*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Запись текста Шкалыгиной Е.Н.

№ 44. *Калнаҕ таф*. Исп. – Хыткук Е. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 45. *Калмаҕ таф*. Исп. – Хыткук Е. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 46. *Калмаҕ таф*. Исп. – Лайгук О. Запись 29 января 1984 г., п. Ноглики. Автор записи – Сиськова А.В. Перевод Лок Г.Д.

№ 47. *Калмаҕ таф*. Опубликовано в работе: Таксами, 1989. С. 68. Запись 1986 г.

№ 48. *Калмаҕ таф*. Исп. – Багрина У.С. Запись 23 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 49. *Калмаҕ таф*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Запись слов – Шкалыгина Е.Н.

№ 50. *Калмаҕ таф*. Исп. – участники фольклорного ансамбля «Ларш» (Ноглики). Запись 18 февраля 1992 г., Южно-Сахалинск.

№ 51. *Пыҕк веунд*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 36. Запись 1928 г., р. Тымь.

№ 52. *Жуҕка үеүнта*. Исп. – Накумура Иңрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.

№ 53. *Пыҕка веунда*. Исп. – Багрина У.С. Запись 22 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 54. *Фуҕка веунда*. Исп. – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 55. *Фуҕка веунда*. Исп. – Улита Т. Запись 19 июня 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 56. *Фуҕка веунда*. Исп. – Улита Т. Запись 19 июня 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 57. *Фуҕка веунда*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 58. *Фуҕка веунда*. Исп. – Багрина У.С. Запись 29 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 59. *Жуту виять*. Исп. – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 60. *А'зңара финкун*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 36. Ритм записан на Тыми в 1927 г.

№ 61. *Азаңыра финкун*. Исп. – Улита Т. Запись 20 апреля 2000 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи и перевода Шкалыгина Е.Н.

№ 62. *Азан'аҕа финкун*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 63. *Азаңыра финкун*. Исп. – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 64. *Тыхмыть фиҕун*. Исп. – Улита Т. Запись 16 августа 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи и перевода Шкалыгина Е.Н.

№ 65. *Тыҕмыть фиҕун*. Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Улита Т.

№ 66. *Танец с ударными палочками солистки на музыкальном бревне*. Исп. – Улита Т. Запись сделана 25 марта 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 67. *Жавундья вивике*. Исполнительница – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 68. *Пал востин ҕаңк*. Исп. – Вакзук. Запись 1972 г., п. Ноглики. Автор записи – Отаина Г.А.

№ 69. *А:! қақақа*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-728. С. 54. Запись 1928 г., р. Тымь.

- № 70. *Ваңас'ти*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 35. Запись 1928 г., р. Тымь. Перевод Лок Г.Д.
- № 71. *Купнаки*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 34-а. Запись 1928 г., р. Тымь. Перевод Лок Г.Д.
- № 72. *Рак океана*. Исп. – Накумура Инрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.
- № 73. *Большого моря краб*. Опубликовано в работе: Таксами Ч.М. «Традиционное мировоззрение нивхов». С. 127.
- № 74. *Макр ма*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 36. Запись 1928 г., р. Тымь. Перевод Лок Г.Д.
- № 75. *Макр ма*. Исп. – Накумура Инрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.
- № 76. *Макр ма*. Исп. – Мувчик Л. Слова обрядового ритма помнит от своей бабушки Урзюк Т.И. Запись 30 августа 2003 г., с. Вени Ногликского района. Автор записи – Мамчева Н.А.
- № 77. *Томс гавре*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 36. Запись 1928 г., р. Тымь. Перевод Лок Г.Д.
- № 78. *Магнате*. Текст дан в работе: Крейнович. СОКМ. Колл. 6473-556. С. 36. Запись 1928 г., р. Тымь. Перевод Лок Г.Д.
- № 79. Исп. – Хыткук Е. Запись февраля 1969 г., г. Москва (пластинка «Музыка народов Дальнего Востока СССР». Д 033187-8).
- № 80. Исп. – Багрина У.С. Запись сделана 25 января 1982 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Авторы записи – Сиськова А.В., Мамчева Н.А.
- № 81. *Тол к'ыс – Морской бог (удача, счастье)*. Исп. – Лоркук М.В. Запись 24 января 1985 г., с. Рыбное Охинского района. Автор записи – Колосовский А.С.
- № 82. *Гагара*. Исп. – Лоркук М.В. Запись 24 января 1985 г. с. Рыбное Охинского района. Автор записи – Колосовский А.С.
- № 83. *Тормақ*. Исп. – Лоркук М.В. Запись 2 августа 1981 г., с. Рыбное Охинского района. Автор записи – Сиськова А.В.
- № 84. *Та тол тормақай*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Лютовой З.И.
- № 85. *Нягроқай*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Лютовой З.И.
- № 86. *Уңнақай*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Лютовой З.И.
- № 87. *Уғ һа*. Исп. – Накумура Инрайн (Чиоко). Запись 1957 г., г. Абисири, о. Хоккайдо, Япония.
- № 88. *Тэвғай*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А.
- № 89. *Теқ-теқ*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А.
- № 90. *Қотр амамдъ – Медведь шагает*. Запись 5–10 августа 1976 г., Хабаровский край. Авторы записи – Шейкин Ю.И., Вахова Н.Е.²¹⁹
- № 91. *Қотр амамдъ – Медведь шагает*. Исп. – Лилина М. Запись 26 июля 1987 г., с. Тахта Хабаровского края. Автор записи – Сиськова А.В.
- № 92. *Чхыф амамдъ – Медведь шагает*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 18 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А.
- № 93. *Қотр плеудъ – Медведь прогуливается. Қотр т'иғдъ – Медведь играет*. Запись 5–10 августа 1976 г., Хабаровский край. Авторы записи – Шейкин Ю.И., Вахова Н.Е.
- № 94. *Толон' хыс – Ходить вразвалку*. Запись 5–10 августа 1976 г., Хабаровский край. Авторы записи – Шейкин Ю.И., Вахова Н.Е.

²¹⁹ Нотировки наигрышей № 90, 93, 94, 98, 102, 103, 104 опубликованы в работе: Шейкин, 1989. С. 8. Комментарии к ним даны на с. 9 этой же работы.



№ 95. *Толопыхыста*. Исп. – Тыхта О.Н. Запись сделана в Хабаровском крае²²⁰.

№ 96. *Толоп'хыста*. Исп. – Човак Тымыч. Запись 26 июля 1987 г., с. Тахта Хабаровского края. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 97. *Толоп'хыста*. Исп. – Мувчик Л. Запись 21 июня 2000 г., п. Ноглики. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 98. *Турук' кес*. Запись 5–10 августа 1976 г., Хабаровский край. Авторы записи – Шейкин Ю.И., Вахова Н.Е.

№ 99. *Тол п' хыс т'а*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Лютовой З.И.

№ 100. *Қан вай – Собака лает*. Исп. – Дехаль А. Запись 19 июля 1988 г., с. Тахта Хабаровского края. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 101. *Қан вай – Собака лает*. Исп. – Лютова З.И. Запись 19 июня 2000 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 102, 103. *Қан вайдъ – Собака лает*. Запись 5–10 августа 1976 г., Хабаровский край. Авторы записи – Шейкин Ю.И., Вахова Н.Е.

№ 104. *Чақым-ч'ақым – Чавкает*. Запись 5–10 августа 1976 г., Хабаровский край. Авторы записи – Шейкин Ю.И., Вахова Н.Е.

№ 105. *Чақым-ч'ақым – Чавкает*. Исп. – Дехаль А. Запись 19 июля 1988 г., с. Тахта Хабаровского края. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 106. *Чақым-ч'ақым – Чавкает*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 16 апреля 1996 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Анри Лекомт.

№ 107. Исп. на бревне – Шкалыгина А.В. Танец с веточками – Багрина У.С., Иванова Ю.А. Запись 23 июня 2000 г., с. Чир-Унвд Тымовского района. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 108. Исп. на бревне – Панник Е. Танец с веточками – Плрчук Н. Запись 20 марта 1999 г., пос. Тымовское. Автор записи – Мамчева Н.А.

Ритмы танцев с погремушками

№ 109. Исп. – Котан А.П. Запись 15 апреля 1995 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 110. Исп. – участницы ансамбля «*Пила к'ен*». Запись 15 апреля 1995 г., с. Некрасовка Охинского района. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 111. Исп. – Огава Хацуко. Запись 18 сентября 1991 г., г. Поронайск.

№ 112. Исп. – Ким Нацко. Запись 18 сентября 1991 г., г. Поронайск.

Игра в ладоши

№ 113. Исп. – Эдуско Л.П. Запись 20 апреля 1996 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 114. Исп. – Ниткук Е.С. Запись 15 декабря 2008 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

Имитации шаманского камлания

№ 115. Исп. – Хытук Е. Запись февраля 1969 г., г. Москва (пластинка «Музыка народов Дальнего Востока СССР». Д 033187-8).

№ 116. Исп. – Персина В.М. Запись 30 июня 1981 г., с. Рыбное Охинского района. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 117. Фрагмент. Исп. – Агнюн З.И. Запись 18 августа 1986 г. в Охинском районе (п-ов Шмидта). Автор записи – Сиськова А.В.

№ 118. Фрагмент. Исп. – Няван О.А. Запись 18 августа 1986 г. в Охинском районе (п-ов Шмидта). Автор записи – Сиськова А.В.

²²⁰ Нотировка наигрыша № 95 опубликована в работе: Шейкин, 1982. С. 77.



№ 119. Фрагмент имитации шаманского камлания с посохами-ёлочками. Исп. – Хейн В.Е. Запись 25 марта 1999 г., пос. Тымовское. Автор записи – Мамчева Н.А.

Наигрыши на варгане

№ 120. Исп. – Няван О.А. Запись 20 апреля 1996 г., с. Некрасовка. Автор записи – Анри Лекомт.

№ 121. *Собака лает.*

№ 122. *Чисқ жақ.*

№ 123. *Вазунэ.*

№ 124. *Уй, уй, тодыра.*

№ 125. *Апак, ньяпак.*

№ 126. *Апак, ньяпак (2-й вариант).*

№ 127. *Вай, вай, нърыруя.*

№ 128. *Камбала пляшет.*

№ 121–128. Исп. – Хейн В.Е. Запись 18 июля 2000 г., с. Некрасовка. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 129, 130. Исп. – Персина В.М. Запись 30 мая 1985 г., с. Рыбное. Автор записи – Резанцева О.А.

№ 131 (фрагмент). Исп. – Няван О.А. Запись февраля 1982 г., г. Москва (пластинка «Самодетельное искусство народностей Севера». 690 19759 117).

Наигрыши на пиколютне

№ 132. *Так морская утка поет.*

№ 133. *Собака лает – воды просит.*

№ 134, 135. *Так собака лает.*

№ 136, 137. *Нивхская песня.*

№ 138. *Болею.*

№ 139, 140. *Песня на оленях.*

№ 141, 142. *Песня на оленьей упряжке.*

№ 143.

№ 144, 145. *На озере.*

№ 132–145. Исп. – Ямик А.А. Запись 30 июля 1980 г., с. Венское. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 146. *Песня охотника, убившего медведя.*

№ 147. *Кукушка.*

№ 146–147. Исп. – Хыткук Е. Запись февраля 1969 г., г. Москва (пластинка «Музыка народов Дальнего Востока СССР». Д 033187-8).

№ 148. *Плач женичины.* Исп. – Урзюк Т.И. Запись 1966 г., с. Чир-Унвд (из архива Сахалинского радио).

№ 149–155. Исп. – Лишкит Е. Запись 28 января 1984 г., п. Ноглики. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 156. *Болею, плачу.* Исп. – Няван О.А. Запись июля 1993 г., с. Ныврово Охинского р-на. Автор записи – Курикалов В.

№ 157–163. Исп. – Лайгук О. Запись 29 января 1984 г., п. Ноглики. Автор записи – Сиськова А.В.

Наигрыши на тростниковом шалмее

№ 164–166. Исп. – Персина В.М. Запись 30 июля 1981 г., с. Рыбное. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 167. Исп. – Погьюн В. Запись 5 июля 1990 г. в п. Луполово Охинского р-на. Автор записи – Лок Г.Д.

Наигрыши на напеваемых трубах

№ 168. Исп. – Шкалыгина А.В. Запись 26 апреля 1996 г., с. Чир-Унвд. Автор записи – Анри Лекомт.

№ 169. *Грустная песня*. Исп. – Шкалыгина А.В. Запись 17 ноября 1986 г., с. Чир-Унвд. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 170. *Созыв на медвежий праздник*. Исп. – Шкалыгина А.В. Запись 17 ноября 1986 г., с. Чир-Унвд. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 171. *Созыв на медвежий праздник*. Исп. – Шкалыгина А.В. Запись 18 сентября 1991 г., г. Поронайск.

№ 172. Исп. – Саргун Ф. Запись сентября 1967 г., с. Рыбновск (из архива Сахалинского радио).

Звукоподражания

Инструментальные звукоподражания

№ 173–175. Звучание берестяной пищалки: имитация пения птиц. Исп. – Багрин В.Б. Запись 2 сентября 2003 г., с. Чир-Унвд. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 176, 177. Звучание вихревого аэрофона: детская игра. Исп. – участник детского коллектива фольклорного ансамбля «Ари ла миф». Запись 20 апреля 1996 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

Голосовые звукоподражания

№ 178. *Имитация крика охотника, убившего медведя*. Исп. – Чальчина Н.Ф. Запись 1989 г., с. Чир-Унвд. Автор записи – Украинский А.В.

№ 179. *Звукоподражание рычанию медведя*.

№ 180. *Звукоподражание лаю собаки*.

№ 181. *Звукоподражание росомaxe*.

№ 182. *Звукоподражание лисе*.

№ 183. *Звукоподражание зайцу* (так заяц кричит в марте).

№ 184. *Звукоподражание бурундуку*.

№ 185. *Звукоподражание крысе*.

№ 186. *Звукоподражание змее*.

№ 187. *Звукоподражание кукушке*.

№ 188. *Звукоподражание вороне вэс*.

№ 189. *Звукоподражание вороне перелетной қарҕ*.

№ 190. *Звукоподражание гагаре (жарҕи)*.

№ 191. *Звукоподражание чайке (кех)*.

№ 192. *Звукоподражание чайке (тятҕр)*.

№ 193. *Звукоподражание кулику*.

№ 194. *Звукоподражание лебедю*.

№ 195. *Звукоподражание гусю*.

№ 196. *Звукоподражание утке*.

№ 197. *Звукоподражание орлу*.

№ 198. *Звукоподражание черному дятлу*.

№ 199. *Звукоподражание филину (усьтёҥкҕр)*.

№ 200. *Звукоподражание филину (наҕпарлак)*.

№ 201. *Звукоподражание сове*.

№ 202. *Звукоподражание комару*.

№ 203. *Звукоподражание комарам*.

№ 181–184, 191–198, 202, 203. Исп. – Улита Т. Запись 20 апреля 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Шкалыгина Е.Н.

№ 179, 185–187, 190, 199–201. Исп. – Улита Т. Запись 8 августа 2005 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 180, 188–189. Исп. – Улита Т. Запись 15 октября 2005 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А.

Вокальная музыка

№ 204. *Колыбельная*. Исп. – Лонтик. Запись 5 августа 1980 г., п. Ноглики. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 205. *Девочка и кукушка*. Исп. – Мувчик Л. Запись 19 января 1991 г., с. Венское Ногликского района. Авторы записи – Мамчева Н.А., Гагарина Ю.И., Васильева М.С. Перевод Шкалыгиной Е.Н., Ниткук Н.В.

№ 206. *Песня без слов* (фрагмент). Исп. – Персина В.М. Запись 2 августа 1981 г., с. Рыбное Охинского р-на. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 207. *Песня-импровизация о своей жизни: «Жить тяжело, болею»*. Исп. – Максидова М. Запись 2 августа 1981 г., с. Рыбное. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 208. *Вай, вай, ньрыруа*. Исп. – Персина В.М. Запись 30 июля 1981 г., с. Рыбное. Автор записи – Сиськова А.В. Перевод – Лок Г.Д.

№ 209. *Плач девушки*. Исп. – Човак Тымыч. Запись 16 июля 1985 г., с. Тахта Хабаровского края. Автор записи – Сиськова А.В.

№ 210. *Улеҕ тѣньх*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 24 июля 1982 г., с. Рыбное Охинского р-на. Авторы записи – Сиськова А.В., Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 211. *Апак, ньапак*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 4 июля 1990 г., с. Некрасовка Охинского р-на. Автор записи и перевода – Лок Г.Д.

№ 212. *Уй, уй, тодыра*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 18 июля 2000 г., с. Некрасовка. Автор записи – Мамчева Н.А.

№ 213. *Тылгуҕ*. Исп. – Одрайн. Запись 1910 г., Амурский край. Автор записи – Штернберг Л.Я.

№ 214. *Тылгуҕ*. Исп. – Пермин. Запись 1910 г. Амурский край. Автор записи – Штернберг Л.Я.

№ 215. *Алхтунд ревнивой жене*. Исп. – Хыткук Е. Запись февраля 1969 г., г. Москва. Перевод Шкалыгиной Е.Н., Ниткук Н.В.

№ 216. *Алхтунд* (фрагмент). Исп. – Улита Т. Запись 25 марта 2001 г., дополнена 14 февраля 2006 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Шкалыгиной Е.Н., Ниткук Н.В.

№ 217. *Алхтунд* (фрагмент). Исп. – Улита Т. Запись 29 апреля 2001 г., г. Южно-Сахалинск. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод Шкалыгиной Е.Н.

№ 218. *Песня-импровизация*. Исп. – Кавозг А. Запись 19 апреля 1996 г., п. Ноглики. Автор записи – Лекомт А.

№ 219. *Вазунэ*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 24 июля 1982 г., с. Рыбное. Авторы записи – Сиськова А.В., Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 220. *Нанакэ*. Исп. – Персина В.М. Запись 30 июля 1981 г., с. Рыбное. Автор записи – Сиськова А.В. Перевод – Лок Г.Д.

№ 221. *Нанакэ*. Исп. – Ненгун Р.Я. Запись 4 июля 1990 г., с. Некрасовка Охинского р-на. Автор записи и перевода – Лок Г.Д.

№ 222. *Ч'иск жақ*. Исп. – Хейн В.Е. Запись 24 июля 1982 г., с. Рыбное. Авторы записи – Сиськова А.В., Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 223. *Ч'иск жақ*. Исп. – Ненгун Р.Я. Запись 12 сентября 1986 г., с. Рыбное. Автор записи – Мамчева Н.А. Перевод – Лок Г.Д.

№ 224. *Ч'иск жақ*. Исп. – Ночка Т. Запись 26 июля 1981 г., с. Рыбное. Автор записи – Сиськова А.В.

СВЕДЕНИЯ О НОСИТЕЛЯХ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

- Агнюн** Зоя Ивановна, нивхка, род Нанамлян. Родилась в 1918 г. в ст. Унгрин на Амуре.
- Атлонова** Лидия Романовна, нивхка, род Руйвоңгун. Родилась в 1942 г. в п. Агнево, Александровский район.
- Багрин** Вячеслав Борисович, нивх, род Қойвоңгун. Родился в 1956 г. в с. Потово.
- Багрин** Григорий Михайлович, нивх, род Высквоңгун. Родился в 1946 г. в с. Потово.
- Багрина** Ульяна Сергеевна, нивхка, род Высквоңгун. Родилась в 1927 г. в ст. Тлава.
- Бельды** Нина Докимбувна, нанайка, род Эрынка. Родилась в 1925 г. в с. Дады Нанайского района Хабаровского края.
- Вакзук**, нивхка. Родилась в 1908 г. (проживала в п. Ноглики).
- Иванова-Акиляк** Валентина Федоровна, нивхка, род Пила вон қ'ал. Родилась в 1947 г. в ст. Теньги.
- Иванова** Лариса Лукинична, нивхка, род Ч'ыйвың. Родилась в 1949 г. в ст. Теньги.
- Иванова** Юлия Александровна, нивхка, род Қойвоңгун. Родилась в 1951 г. в с. Потово.
- Кавозг** Анатолий, нивх. Родился в 1940 г. в ст. Луньво.
- Ким Нацко**, уйльта, род Дахинани. Родилась в 1924 году в Поронайске (Четвёртая речка).
- Кимова** Лидия Демьяновна, нивхка, род Ч'ыйвыңгун. Родилась в 1939 г. в ст. Теньги.
- Котан (Акиляк)** Анастасия Петровна, нивхка, род Ч'айвың. Родилась в 1928 г. в с. Григорьевка Рыбновского района.
- Кырк** Дмитрий Кириллович, нивх, род Хумивоңгун. Родился в 1940 г. в с. Потово.
- Лайгук** Ольга, нивхка, род Ч'амңвоңгун. Родилась в 1920 г. в ст. Чайво.
- Лишкит** Екатерина, нивхка, род Ч'амңвоңгун. Родилась в 1912 г. в ст. Выскво.
- Лок** Галина Демьяновна, нивхка, род Ч'ыйвыңгун. Родилась в 1941 г. в ст. Теньги.
- Лонтик**, нивхка, род Тлавоңгун. Родилась в 1919 г. в ст. Тлаво.
- Лоркук** Мария Васильевна, нивхка, род Чвыңыңгун. Родилась в 1905 г. в ст. Кеф.
- Лютова** Зоя Ивановна, нивхка, род Ч'ыйвыңгун. Родилась в 1946 г. в ст. Теньги.
- Максида** Мария, нивхка, род П'ыркфиңын. Родилась в 1903 г. в ст. Кеф.
- Миглут** Мария, нивхка, род Қойвоңгун. Родилась в 1911 г. в с. Потово.
- Минато Сирюко**, уйльта, род Даи Сюкта. Родилась в 1943 г. в п. Нева Поронайского района.
- Мувчик** Лидия, нивхка, род Высквоңгун. Родилась в 1941 г. в с. Потово Тымовского района.
- Накумура Иңрайн (Чиоко, Минато)**, нивхка (шаманка). Родилась в 1906 г. на о. Сачи (г. Поронайск). В 1947 году переехала в Японию (о. Хоккайдо). Умерла в 1958 г.
- Нёнгун** Раиса Яковлевна, нивхка, род Пилавоңгун. Родилась в 1929 г. в ст. Кеф.
- Ниткук** Елена Сергеевна, нивхка, род Акрвоңгун. Родилась в 1974 г. в п. Ноглики.
- Ночка** Татьяна Васильевна, нивхка, род Чвыңыңгун. Родилась в 1920 г. в ст. Кеф.
- Няван** Ольга Анатольевна, нивхка, род Ч'ыйвыңгун. Родилась в 1915 г. в ст. Теньги.
- Огава Хацукко**, уйльта, род Сюкта. Родилась в 1925 г. в г. Поронайске.
- Персина** Вера Матвеевна, нивхка, род Ч'ыйвыңгун. Родилась в 1918 г. в ст. Теньги.
- Пларчук** Наталья Владимировна, нивхка, род Высквоңгун. Родилась в 1946 г. в с. Потово.
- Погьюн** Василий Иванович, нивх, род Лезңран. Родился в 1908 г. в ст. Тамлатиғрво.
- Санги** Василий Михайлович, нивх, род Кетвоңгун. Родился в 1927 г. в ст. Чайво.
- Саргун** Федосия, нивхка, род Чвыңыңгун. Родилась в 1912 г. в ст. Ныврово.
- Урзюк** Тамара Ивановна, нивхка, род Высквоңгун. Родилась в 1898 г. в ст. Потово.
- Улита** Татьяна, нивхка, род Қойвоңгун. Родилась в 1916 г. в ст. Потово.
- Хаджиган** Анна Степановна, нивхка, род Қойвоңгун. Родилась в 1931 г. в ст. Товиво.
- Хейн** Вера Еремеевна, нивхка, род Чвыңыңгун. Родилась в 1929 г. в ст. Ланрих на о. Байдуково.
- Хыткук** Екатерина, нивхка, род Руйвоңгун (или Тлавоңгун). Родилась в 1908 г. в ст. Луньво.

Чальчина Нина Филипповна, нивхка, род *Тлавонгун*. Родилась в 1939 г. в с. Потово Тымовского района.

Чирик Князик Николаевна, нивхка, род *Пила қ'ал*. Родилась в 1936 г. в п. Мыс Мы Николаевского района Хабаровского края.

Чхаврун Зоя Владимировна, нивхка, род *Қойвонгун*. Родилась в 1938 г. в с. Потово Тымовского района.

Шкалыгина Антонина Васильевна, нивхка, род *Высквоңгун*. Родилась в 1935 г. в с. Потово.

Ямик Анна Александровна, нивхка. Родилась в 1911 г. в с. Потово.

Приложение 3

СЛОВАРЬ НИВХСКИХ ТЕРМИНОВ, СВЯЗАННЫХ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ФОЛЬКЛОРОМ И МИФОЛОГИЕЙ

А

Алхтунд, алахтунд, алхтур (в.-с.), **валглу** (ам.) (Штернберг, 1908. С. XVIII; Крейнович, 1973. С. 316; НРС, 1970. С. 47; Шейкин, 2002. С. 485) – лирические любовные песни.

Аньғна – медведица-самка, **арңа** – медведь-самец (ПМА 15, Улита Т.), в честь которых устраивали медвежий праздник.

Ау (сах.), **ыу** (ам.) (НРС, 1970. С. 37, 467) – звук, голос, шум.

Аът аът²²¹ (Крейнович, 1970. С. 105; ПМА 25; ПМ 4) – звукоподражание крику утки.

В

Ват (в.-с.), **выч, выть** (ам.) (НРС, 1970. С. 64) – нивхские подвески-погремушки, ударные идиофоны.

Веахраңк (ПМА 20) – мифическая таёжная женщина-дух (*веах* – сумасшедшая, *раңк* – женщина). Нивхи слышали её голос и песни, в то время как визуальный образ отсутствовал.

Выйвыть, выивыть (НРС, 1970. С. 61; Гонтмахер, 1988. С. 63) – название подвесок-погремушек, «подвеска-улыбка» (*выидь* – усмехаться, улыбаться, добродушно рычать – чаще относится к животным).

Г

Генигвңгун (сах.), **палаңгу** (ам.) (НРС, 1970. С. 70) – мифические антропоморфные существа-невидимки. Наяву их почти никто не видел, однако нивхи слышали доносившиеся из их домов различные звуки, в том числе музыку: пение на нивхском языке, шаманское пение и звуки шаманского бубна.

Ғ

Ғаьп (Крейнович, 1973. С. 148) – сигнал; низкий ревуший звук, которым подманивали тюленя *қад* (*қанд*).

З

Зават (ПМА 21; Гонтмахер, 1988. С. 63), **завыть** (НРС, 1970. С. 85; Таксами, 1964. С. 196) – название подвесок-погремушек (*задь* – стучать, ударять, бить).

Зақаңга (ПМА 13), **вучраңга** ((Шренк, 1903. С. 51), **выч-раңга** (Галайская, 1973. С. 350) – железный дугообразный варган (*вуч, выч, ват* – железо; *затъ* – ударять).

И

Илх хонтқ (НРС, 1970. С. 430) – специальный кожаный мешочек, в котором хранились подвески-погремушки.

Инау, нау, тях (Крейнович, 1973. С. 479; НРС, 1970. С. 375) – священные стружки, которые украшали многие обрядовые музыкальные инструменты и другие ритуальные атрибуты.

Икч'хар (Крейнович, 1973. С. 159), **қ'ойзигр кип** (ПМА 13) – гриф струнно-смычкового инструмента (*ч'хар* – дерево; *қой* – лиственница, *зигр* – дерево; *кип* – древко, рукоятка, черенок).

²²¹ Твердый знак после гласной употребляется для передачи звука, образуемого шумом трения воздуха о голосовые связки.