

кина, А. Маликовой, Л. Н. Жуковой; музыковедов: В. Н. Шевцовой (руководитель), В. С. Никифоровой, Т. И. Игнатьевой, Г. Г. Алексеевой. Материалы: дневник, реестр, отчет, звукозапись, фото, фоноинструменты.

ПМ № 70 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина и Т. И. Игнатьевой № 70, февраль — апрель 1995, г. Якутск: юагиры-оулу. Запись фольклорного исполнителя В. Г. Шалугина из п. Нелемное Верхнеколымского р-на. Материалы: аудиозаписи, фото и дневник.

ПМ № 72 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 72, февраль, 1996 г. Северная Якутия: эвены, юагиры-вадулы, чукчи, северо-восточные саха. Самостоятельная работа с носителями и интерпретаторами фольклора из Нижнеколымский улуса (п. Черский, Андрюшкино и Колымское). Материалы: звукозаписи и дневник. Кассета с записями русского фольклора передана от жителей с. Походск заведующим отделом культуры Нижнеколымского улуса Г. И. Силовым.

ПМ № 84 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина и К. Танимото, № 84, февраль, 1998 г. Северо-восточная Якутия (Верхне-Колымский улус): юагиры-оулу. Экспедиционная запись знатоков фольклора в п. Зырянка и Нелемное при участии японского этномузыколога К. Танимото. Материалы: фото, видео, звукозаписи и дневник.

ПМ № 93 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина и Т. Миллера, № 93, август 1999 г. Северо-восточная Якутия: юагиры-оулу. Сбор материалов по музыкальному фольклору в п. Нелемное Верхнеколымского р-на при участии антрополога Т. Миллера (США). Материалы: звукозаписи, фото, дневник.

ПМ № 109 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 109, август 2006 г. Северо-восточная Якутия: юагиры-вадулы, юагиры-оулу и саха. Сбор фольклорных материалов во время III Съезда юагиров, который проходил в п. Черском Нижнеколымского р-на в августе 2006 г.

**Summary.** *This article is dedicated to identification and description of phonoinstrumental problems of different ethnic groups of Yukaghirs (e.g. Oduls, Vaduls and partly Chuvances). In the article we analyze phonoinstruments and sound tools identified in ethnographic and historical sources, as well as in field expeditionary materials by different collectors since 1970s till 1990s.*

**Key words:** *musical folklore of Yukaghirs, traditional phonoinstruments and sound tools, typological and design features, archaic and assimilation.*

Л. И. КАРДАШЕВСКАЯ,  
Ю. И. ШЕЙКИН  
(Якутск)

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЭВЕНКОВ<sup>1</sup>

**Аннотация.** *В статье дается обзор эвенкийских музыкальных инструментов, который свидетельствует об исторических связях фольклорной культуры с различными историческими нормами устного профессионализма, об особой роли инструментария в обрядах и ритуалах.*

**Ключевые слова:** *идеофоны, хордофоны, архофоны, ритуальные фоноинструменты, интонационно-акустическая культура.*

Предметы материальной культуры, обладающие целесообразным фоническим смыслом, являются фольклорными фоноинструментами. Они представляют «материальную» сферу интонационно-акустической культуры. Обзор этих инструментов наравне с собственно музыкальными орудиями позволит выявить принципы, на основании которых зафиксированы интонационно-акустические грани эвенкийской культуры. Среди фоноинструментов собственно музыкальные инструменты занимают центральное положение. Они свидетельствуют об исторических связях фольклорной культуры с различными историческими нормами устного профессионализма. Существенным фактором в формировании этого признака в традиционном мышлении эвенков имеет обрядовое и ритуальное поведение. Среди музыкальных инструментов эвенков следует выделить, прежде всего, хордофоны и варганы (щипковые идеофоны, сочетающие мануальную фонацию с вибрационным звучанием язычка).

У енисейских и северобайкальских групп эвенков сохранилось слово *кордавун* ~ *коордаавун*, которое обозначало оба вида музыкальных инструментов,

<sup>1</sup> Исследование проведено при поддержке гранта РГНФ №10-04-12111 «Создание информационной системы “Электронный фонограммархив по музыкальному фольклору народов северной Азии”» (рук. Ю. И. Шейкин).

но прежде всего — струнные инструменты. Среди хордофонов в этих локальных группах отмечены два разных типа: двенадцатиструнная цитра и одностовольная трехструнная смычковая лютя [ТМС 1975, 434—435; Тунгусский сборник 1936, 232]. Согласно фольклорному преданию, впервые образцы *кордавуна* изготовил дух-хозяин промысловых зверей *Буга* [Там же], который и сделал музыкальные инструменты для эвенков. Новые материалы по струнным инструментам, полученные В. Л. Кляусом, рассказывают о сохранении практики изготовления *кордавуна* у северобайкальского эвенка В. С. Берельтуева, который происходит из рода Тыптагир (по прозвищу Орочен, 1933 г. р.). Он живет в п. Улюнхан Курумканского р-на Республики Бурятия [Кляус 2005, 10—11]. Данный пример является уникальной и, пожалуй, последней попыткой восстановления исчезающей традиции, которую предпринял фольклорный исполнитель перед видеокамерой и фотоаппаратом (см. стр. 2 обложки).

Характерно, что смычковая пиколютня, изготовленная В. С. Берельтуевым, имела некоторые признаки цитры: это широкая, плоская и сухая доска для струноносителя, два колка для натяжения струны на краях струноносителя, которые регулировали натяжение струны из пучка конского волоса. Остальные атрибуты уже соответствовали структурным нормам пико-лютни: смычок из тонкого прутика свежей ивы и тонкого пучка конских волос и высокая подставка из дерева на резонаторе-банке. Но играть на этом инструменте В. С. Берельтуев не умел и только показал, как держали инструмент народные исполнители. Он расположил *кордавун* вертикально и держал его «в левой руке, которой нажимал на струну. В правой руке исполнитель держал смычок. Перед игрой Берельтуев натер волос на смычке и на струне сухой смолой с хвойного дерева» [Кляус 2005, 11].

Термин *кур* появился в эвенкийской интонационно-акустической культуре позднее, чем термин *кордавун*. Он непосредственно связан с бурятским определением смычковых лютен *хур* ~ *хуур* [Атлас МИН 1975, 193]. Кроме

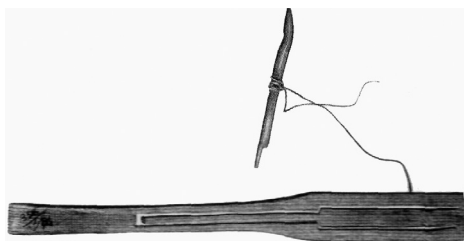
того, появление этого относительно нового названия струнных инструментов связано с укреплением пентатонных звукорядов. Однако, с другой стороны, термин *кур* как бы потеснил термин *кордавун*, который первоначально относился к обоим инструментам (и к варгану, и к лютне), но позднее его стали употреблять только по отношению к дуговому варгану. Изгиб на варгане внешне напоминал лютню с овальным резонатором. В центре дуги наподобие струны приклепывался язычок из высококачественной стали. Во второй половине XX в. среди носителей традиции можно встретить мнение о том, что металлический варган является «детской игрушкой». Но изучение особенностей материала и технологии изготовления инструмента свидетельствуют о том, что он возник не как игрушка, а как важный ритуальный инструмент. При этом не исключено, что он содержит интонационное «воспоминание» о связях эвенкийской культуры с историческими культурами, обозначившими его в качестве государственного инструмента (например, древние тюрки, чжурчжени или татаро-монголы) [Шейкин 2002, 130]. С другой стороны, есть основания полагать, что дуговой варган появился в локальных группах эвенков одновременно со смычковыми струнными инструментами типа *кур*. Этим и объясняется определение этих инструментов одним термином. В других группах для дугового варгана существовал специальный термин *конгипкавун* ~ *кэнгипкэвун* [ПМА № 38; 71; Атлас МИН 1975, 193; Галайская 1973, 349], произошедший от эвенкийской звукоподражательной основы *конго* ~ *кэнги* — «удар по лому предмету» [ЭРС 1958, 210].

Среди наиболее ранних исторических фоноинструментов у эвенков следует назвать и реликт гуннского времени — *хэликэ* ~ *һэликэ* или *сэлэ* ~ *сэли* — свистящую стрелу, которую эвенкийские сваты, подходя к стойбищу невесты, выпускали из лука. Этот сигнал свидетельствовал о прибытии гостей и означал мирные намерения пришельцев [Семейная обрядность 1980, 8; ТМС 1977, 140; Шейкин 2002, 93—96].

Для понимания предметного мира эвенков важно отметить применение охотничьего лука *аланга* или *бэр* ~ *бэр-*

кэн в качестве звукового орудия. Эвенкийские шаманы во время гадания играли на охотничьем луке, ударяя пальцем по тетиве. К вибрирующей жиле, из которой делалась тетива, прикладывался открытый рот, и исполнитель резонировал им подобно тому, как он это делал на варгане. В результате звукового использования лук приобретал парамузыкальный смысл и являлся архаичным инструментом, который «заимствовали» из окружающего предметного мира охотника и «временно» включали в ритуальный инструментарий шаманов [ПМА № 71; ЭРС 1958, 23; Рычков 1917, 476; Василевич 1969, 209; Петров 1997, 41]. В целом лук относится к числу первых хордофонов и занимает важное место в исторической эволюции фольклорного инструментария [История музыки 1977, 42–43].

Практически во всех локальных группах эвенков известен пластинчатый варган — инструмент более древний, чем дуговой. Его возникновение связано с эпохой влияния «океанических» культур на Сибирь [Шейкин 2002, 50]. У охотских эвенков и их соседей этот инструмент изготавливали предпочтительно из бамбука, который отыскивали на берегу среди плавунов. А у «материковых» групп его делали из деревянной или костяной пластины. Тажские группы эвенков использовали березу и кедр. Тундровые эвенки предпочитали кость из ребра или лопатки оленя. Вибрирующий язычок на традиционных образцах инструмента у эвенков имеет фигурную форму, напоминающую внешне коробчатую люльку с резонатором [Атлас МИН 1975, 193] (см. фото). У большинства эвенков пластинчатый варган называется *конгинкаун*, но у представителей охотской группы — *тэргилбакаун*, термином, производным от глагола *терги* — «трещать» [ТМС 1977, 238]. У западных и центральных групп (енисейских, северобайкальских, витимо-олекминских и алданозейских) эвенков встречается название пластинчатого варгана *пангар* ~ *пэнгивкэ* ~ *пангивкаун*. Для истории этого инструмента важно указать на селькупское (и возможно, шире — самодийское) происхождение последнего термина (от *пынкыр* — «жужжалка, варган, бубен»). Пластинчатый варган из березовой пластины у енисейских



Пангар. Рис. из кн.: «Атлас музыкальных инструментов народов СССР»

и витимо-олекминских эвенков также имеет свое название — *пургинкаун* ~ *пэрникэвун* [Атлас МИН 1963, 147; Шейкин 2002, 442]. У всех групп инструмент имел не только музыкальную функцию, но и был связан с женским шаманством: игра на нем должна была привлекать возлюбленного и помогать ему в охотничьем промысле [ПМА № 38, 71; Василевич 1969, 209; Романова, Мыреева 1968, 133; ЭРС 1958, 337]. Впервые эвенкийские мелодии, исполненные на пластинчатом варгане, записал И. М. Суслов в 1926 г. от жителей Подкаменной Тунгуски. При этом исследователь подчеркнул, что тематика наигрышей на *кэнгинкэвуне* сводится к любовным отношениям (первая публикация материалов см.: [Галайская 1973, 349]). Сонорика звучания на варгане записана в виде секундовой олиготоники и различия между напевами переданы средствами ритма. В этом сказалась специфика первых нотных записей наигрышей на пластинчатом варгане [Галайская 1973, 349]. Для сравнения рассмотрим наигрыш на дуговом варгане, который исполнил Д. П. Пудов [ПМА № 38, запись № 859]. Данный наигрыш Пудова имеет трехчастную репризную форму: в начале и в конце наигрыша исполнитель стремится к артикуляции мелодии песни и слов. В среднем разделе исполнитель играл чисто инструментально, обращая внимание прежде всего на тембровую артикуляцию. Алданский исполнитель стремился передать на варгане традиционные для эвенков песенные мелодии. В технике игры на дуговом варгане уже заметны влияния саха, что отразилось и на местном названии инструмента *камус* ~ *комус*, произошедшего от якутского слова *хамус* [ТМС, 1975, 372]. Но в отличие от саха эвенкийский исполнитель стре-

мился к большей кантилене, что объясняется его стремлением артикулировать знакомые песни.

В обрядовой практике эвенков особое место занимают архаичные инструменты, которые целесообразнее называть фоноинструментами или архофонами. Они генетически связаны с основными формами хозяйствования эвенков (оленоводство, охота, собирательство), но в силу архаичной специфики эти инструменты свободно переходили из хозяйственной практики в обрядовую и обратно. Значение этих инструментов в культуре огромно, хотя внешний вид, материал изготовления и технология звукового применения являются очень простыми. К архаичным соударяемым идиофонам относятся погремушки, среди которых можно назвать оленные ботало и охотничьи погремушки для облавной охоты. Целый ряд этих инструментов именуется одним названием *кангалдэ* ~ *кангелде*, несмотря на существенное их различие и по морфологии и по функции. Например, ботало на шее упряжных оленей, представляющее язычковый колокол. Погремушка на шее оленя — это довольно древний инструмент, который впервые зафиксировал и описал А. Ф. Миддендорф. *Кангалдэ* в те времена изготавливали из «выдолбленного до наружной оболочки лосиного рога» [Миддендорф 1869, 496]. Близким по функции, но еще более архаичным по структуре является ботало на шее оленя в виде деревянного бруска и фрагмента оленьего рога [ПМА № 45, 71].

Самостоятельную группу архофонов образуют охотничьи фоноинструменты, которые также представлены различными погремушками и колесными трещотками, используемыми в облавных и погонных охотах на волков или зайцев. Характерно, что называли их также *кангалдэ*. На основе системы соударяемых идиофонов возникли ритуальные фоноинструменты, имеющие общее название с оленеводческими — *кангалдэ*. Эти инструменты известны в двух вариантах: первые делались из деревянной пластины, на которой крепились подвески из костей; вторые представляли собой выдолбленный из дерева сосуд, в полость которого клали камешки. При встряхивании косточки ударяли о пластину, ка-

мешки — о бока сосуда и производили звук, которым пользовались для исполнения обрядовых «проводов» и «встречи» птиц. Данный обряд проводился осенью или весной [ПМА № 72; ТМС 1975, 373]. «Проводы» исполнялись старшими женщинами рода и семьи (хранительницами очага) и сопровождалась ритуальными текстами *алга* и *хирэ*.

Там, где наиболее развиты формы эвенкийского оленеводства (например, у алдано-зейских эвенков), этнографами выявлены погремушки из оленьих копыт на мешочке с солью, которые назывались уже специальным термином — *явикта* (от слова *явда*, означающего буквально «раздаваться» о звуке). Олени приучались к звону этих специфических позвонков, и их звук использовался в качестве манка для домашних оленей [ЭРС 1958, 573]. Родственным вариантом сосудной погремушки из оленьего копыта является детская игрушка в виде шарообразного бронзового бубенчика *бурболэн* ~ *бурбулэн* ~ *бурболен* [ТМС 1975, 111]. В начале XIX в. у северо-байкальских и енисейских эвенков этот инструмент использовался на одежде шамана. Он долго сохранялся как «ценная вещь» без применения и органично вошел в систему мифологических представлений (его название используется в качестве припева в песенных разделах сказания о сестре-предсказательнице и братьях). В некоторых эвенкийских рассказах с этим термином ассоциируется представление об однострунном смычковом инструменте, структура которого в тексте не уточняется [Айзенштадт 1995, 56, 271].

Грань между музыкальным и немзыкальным инструментом в культуре эвенков почти стерта. Это стало возможно благодаря большому разнообразию сонорной архаики, сохранившейся в интонационно-акустической культуре эвенков. Именно в русле архаики следует рассматривать и детские звуковые игрушки. Например, амулет-погремушка *синикен*, которую прикрепляли к колыбели с пожеланием промысловой удачи мальчику [Мазин 1984, 27, 150]. Другой экзотической игрушкой является *бугдинги* — маленькие копытца оленя, используемые в качестве позвонков. Несколько таких идиофонов подвешивали

на спинке колыбели, и при укачивании младенца они соударялись и издавали звук, который должен был усыпить ребенка [ЭРС 1958, 64; ТМС 1975, 101; ТМС 1977, 421]. Детскими инструментами считаются жужжалка в форме пропеллера или пуговицы и гуделка с общим названием *куригикэ* ~ *курикэ* ~ *хуригкээвун* (от слова *кури-*, означающего «шуметь») [ПМА № 38, 71; ТМС 1975, 437]. Другое название этого инструмента *хусипка* ~ *хусипкаун* связано с поклонением ветру. Оно определяет данный инструмент как ритуальный предмет, название которого произошло от основы *хус-*, означающей «задуть, погасить» [ПМА № 71; ЭРС 1958, 500]. Согласно ритуальному статусу жужжалки считалось, что с помощью этого инструмента можно вызвать ветер, изменить погоду и обратиться к духам-помощникам [ПМА № 71; Василевич 1969, 212].

Охотничьи манки эвенков представляют инструментальную архаику, которая используется в культуре по-разному. В состав манков включены такие фоноинструменты, как тальниковый свисток *кунис*, пищалка из бересты *пичавун* и фрикционный стержень на жилке с резонирующей коробкой *хорокодёрон* ~ *хорокодёвуун* [ПМА № 38, 71, 74; ЭРС 1958, 333; Туголуков 1969, 26—28; Миддендорф 1869, 614; Атлас МИН 1975, 193]. Каждый из названных инструментов имел свое сонорное амплуа: свисток являлся манком на рябчика, пищалка — манком на кабаргу, а фрикционный стержень использовался при охоте на глухарей. Историческое исследование охотничьих манков свидетельствует о том, что эти фоноинструменты в эвенкийской культуре имели не только практическую, но и обрядовую функцию. Например, инструмент *хорокодёрон* использовался в аккомпанементе к глухариному танцу *хорогдо*, который имел обрядовое значение в предсвадебном подражательном танце. В качестве особо редких манков следует назвать свисток из высушенного горлышка птицы — *билгау* (см. стр. 2 обложки). Примером свиста на таком инструменте является «голос рябчика», который исполняет алданский эвенк П. Е. Марфусалов [ПМА 38, запись № 830]. Другой, более удачный, вариант

охотничьего свиста записан от олекминского эвенка Д. П. Данилова. Отчетливая мелодия этой имитации исполнена благодаря тому, что она производилась на манке-свистке из ивы — *тэкэликиит*. Мелодия охотничьего сигнала представляет парную строфу с семью и восемью коленами. Такая аккультурированная имитация выдает художественный замысел ее исполнителя [ПМА 61-2, запись № 53]. Другой олекминский эвенк, П. Е. Николаев из п. Тяня, имитировал голос птички, которую он назвал *ти-киликиит*, речитируя на именное слово этой птицы [ПМА № 74, запись № 12]. Четырехсложный сигнал этой птицы по ритму напоминает голос индийской кукушки *ванге-каку*, известный у родственного эвенкам народа удэ [Шейкин 2002, 221—222, 591—592]. Необходимо подчеркнуть, что все звукоподражания и охотничьи манки использовались в имитационных разделах шаманских камланий и входили в состав сигнального инструментария шаманов [Рычков 1922, 476]. Аналогичный свистку инструмент — труба — «сухая» дудка, на которой имитировали «урчание медведя» шаманы и промысловики во время летней охоты, назывался *кэнгуктэ* ~ *кэбуктэ* и был выявлен у охотских эвенков. Они извлекали звук с помощью трубы тремя способами: пели в нее, свистели (используя край трубы в качестве прерывателя звука) или дудели, как на обыкновенной трубе, используя технику амбушюра [ПМА № 71; Василевич 1969, 59; ЭРС 1958, 229]. Оба инструмента — *билгау* и *кэнгутэ* — являются реликтами эвенкийской культуры и связаны со звукоподражательным искусством эвенков, которое сохраняется в шаманских обрядах и участвует в образовании тембровых припевов в эвенкийском эпосе. Аналогичное свистку из горлышка птицы и «медвежий дудке» место в интонационной культуре эвенков занимает манок на кабаргу и косую, который называют *пичавун* ~ *нэчэвун* и *кикэвки* ~ *кикэгди* ~ *кикэпки* ~ *кикэчэн*. Он представляет собой архаичный двустворчатый пищик из бересты [ПМА № 38, 71, 74; ЭРС 1958, 333; Туголуков 1969, 26—28; Миддендорф 1869, 614; Атлас МИН 1975, 193; Василевич 1958, 306; ТМС 1975, 392]. В звукопод-

ражании преобладает ярко выраженная экмелика, т. е. диффузия тонов, глissандо и вибрация на каждом звуке. Краткие «задержки» на одной или другой высоте позволяют уловить только тоновые очертания мелодии. В качестве нормативной тоновой структуры можно отметить огибающее тоновое скольжение. Показательным в этом отношении явилось звукоподражание голосу кабарги на пищике из берестяных створок, исполненное алданским эвенком Корниловым [ПМА № 38, запись № 823]. В охотничьих имитациях Корнилова выражена эволюция тоновой формулы. В начальных сигналах можно отметить скачкообразную мелодику — экмелику, доходящую до сексты, которая постепенно «успокаивается» до терции и в конце доходит до секунды. Звуковысотная эволюция сигнала совпадает с динамическим, от пронзительно громкого звучания к спокойному.

Чисто сибирским охотничьим инструментом у эвенков можно назвать трубу из бересты *оревун* ~ *уревун* (от основы слова — *оре-* ~ *уре-*, а в других вариантах — *эрэ-* ~ *эри-*, означающей «трубить, реветь»). Трубу изготавливают из бересты, реже из дерева. Она имеет конусную форму и выполняет функцию манка на изюбра. Звук извлекается уникальным способом — втягиванием в себя струи воздуха [ПМА № 38, 71, 74; ЭРС 1958, 319, 326, 451; Миддендорф 1869, 614; Туголуков 1969, 25—26; Атлас МИН 1975, 193].

«Оленная труба», так еще можно назвать данный инструмент, относится к фоноинструментальным реликтам эвенкийской культуры. Впервые она была зафиксирована еще у чжурчженей в XI в., причем в исторической хронике, описывающей быт и нравы «диких чжурчженей», характеризуется именно эвенкийский тип трубы, изготовленный из бересты. В частности, летопись свидетельствует о том, что чжурчжэни «взяв березовую кору, свертывают из нее дудочку и дуют в нее» [Воробьев 1965, 4]. Косвенным свидетельством, подтверждающим существование манковой охоты на оленей, служат неолитические изображения орнаментированных оленей на камнях Сакачи-Аляна [Окладников 1971, 207—211; Шейкин 2002,

169—174]. Сигналы на *оревуне* близки по названию и по интонационному содержанию жанру призывных шаманских зовов — *эриун*, которые генетически связаны не только названием, но и мелодиями на «оленной трубе».

Возгласы на манках для оленей имеют основополагающее значение для мелодической традиции эвенков. Одним из первых на их специфику обратил внимание Е. И. Титов и описал особенности интонирования на манковых трубах у эвенков северного Прибайкалья. Охотники изображают рев самца изюбра в виде движения «мелодии рева в пределах октавы с форшлагом на квинте:  $d\text{№} - a\text{№} - d\text{I} - a\text{№} - d\text{№}$  (с фермата на верхнем  $d\text{I}$ )» [Титов 1926, 122]. Ряд звуков, выявленный Е. И. Титовым (в тональности соль — это  $c\text{№} - g\text{№} - c\text{I} - g\text{№} - c\text{№}$ ), содержит последовательные скачки на квинту-кварту и соответствует ступеням натурального звукоряда (II — III — IV — III — II), в котором в качестве основного опорного центра выступает не II, а III ступень. Образцы «голоса» оленя на трубах нотировали Е. Н. Широкогорова и А. М. Айзенштадт [Shirokogoroff 1924, № 38, 120; Айзенштадт 1995, № 4, 175]. Сравнение известных нотных записей с полевыми показало, что эта традиция охотничьих имитаций голоса изюбра на берестяной трубе *эриун*, несмотря на технические трудности со звукоизвлечением, сохранилась в исполнении алданского эвенка В. А. Корнилова [ПМА 38, запись 822]. Попытка интонировать на трубе у олекминского эвенка Д. П. Данилова не удалась и он ограничился демонстрацией только самого принципа интонирования на вдох [ПМА № 61-2, № 52]. Во всех случаях мы имеем дело с восходяще-нисходящей огибающей линией мелодии, основанной на звуках натурального звукоряда. В «любвонной мелодии оленя», записанной Е. Н. Широкогоровой, в последовательности III — V — IV ступеней натурального звукоряда, функцию основного тона приобретает IV ступень. Таким образом, подчеркивается интонация сексты и терции. В мелодии, записанной А. М. Айзенштадтом, выделяется квинтовое начало за счет опоры на II ступень натурального звукоряда.

В звукоподражательных сигналах на берестяной трубе, исполненных В. А. Корниловым, обнаруживается «свободная» мелодическая линия движения по тонам чистого строя. Наигрыш, записанный в экспедиции, как бы возвращает нас к «классической» норме мелодического движения в «мелодиях оленя»: II — III — IV — V — IV — III, т. е. с опорным тоном на III ступени и последовательным чередованием чистой квинты, кварты и большой терции.

Влияние звукоподражательных труб на вокальную традицию эвенков, отмеченное еще Е. Н. Широкогоровой, имело особое значение

для жанра шаманских зачинов, которые так и называются — *эриун*. Мелодии шаманских *эриун*-ов по преимуществу основаны на интервалах, которые встречаются в призывных мелодиях круговых танцев и других жанрах. Примеры таких мелодий записаны А. Ф. Миддендорфом, Е. Н. Широкогоровой, И. М. Сусловым. Жанровое значение этих мелодий авторы публикаций не уточняют. По этой причине можно допустить разное по функции применение интонаций «оленной трубы» [Миддендорф 1878; Эвальд и др. 1932, 584; Широкогоров 1924, № 38, 120; Айзенштадт 1995, № 138]. Важным признаком таких мелодий является скачкообразный принцип интонирования — хазматоника, которая в одних случаях основывается на уже отмеченной пентатонике  $e\text{№} - g\text{№} - a\text{№} - c\text{I} - d\text{I} - e\text{I}$  и  $d\text{№} - g\text{№} - a\text{№} - c\text{I} - d\text{I}$ . В других — можно говорить о пентатонике с опевающим тоном  $e\text{№} - g\text{№} - a\text{№} - h\text{I} - c\text{I} - d\text{I}$  или пентатонике с гемитонным изменением тонов  $g\text{№} - b\text{№} - d\text{I} - es\text{I} - g\text{I} - a\text{I}$ . В последней секунда  $d\text{I} - es\text{I}$  и септима  $b\text{№} - a\text{I}$  образовались в результате понижения кварты  $h\text{№} - e\text{I}$  на  $b\text{№} - es\text{I}$ . В результате хазматоника, связанная с традицией интонирования в ладовых нормах натуральных труб, приобрела вид пентатоники полутонами. В отдельных случаях складываются необычные ладовые нормы, сочетающие олиготонику и хазматонику. Во всех случаях мелодии



Эвенки играют на варгане. Рис. из кн.: «Атлас музыкальных инструментов народов СССР»

песен несут признаки восходяще-нисходящей огибающей линий мелодии.

Шаманские формы звукового поведения в обрядах являются составной частью интонационно-акустической культуры эвенков. Специфика шаманской музыки, прежде всего в том, что это профессиональная музыка устной традиции, которая сформировалась на базе жанровой специализации исполнителей. Теоретическая разработка фольклорного профессионализма как проблема этномузыкознания поставлена в трудах К. В. Квитки [Квитка 1973, 281—324] и И. В. Мациевского [Мациевский 1972, 292—293], а в историческом музыкознании в трудах А. А. Белкина [Белкин 1975], М. А. Сапонова [Сапонов 1996] и Е. В. Герцмана [Герцман 1996]. Подходы к проблеме устного профессионализма на сибирском материале дают перспективные возможности рассмотреть эту проблему на одном из наиболее ранних этапов формирования основ профессионализма в фольклоре, сохранившем реликтовые основы интонационной практики [Шейкин 2002, 10—11, 70—86, 144—166, 348—369]. Эвенкийский шаман должен проводить регулярные сеансы общения с представителями мира духов и охранять род или племя. В целом шаманство эвенков относится если не к самой ранней, то к одной из наиболее ранних форм фольклорного профессионализма. Для шамана изготавливалась специальная одежда и фоноинструменты.

Профессиональные инструменты шамана делились на постоянные предметы, используемые в ритуалах, и временные «звучалки», которые привлекаются только на период исполнения конкретного камлания. В системе фоноинструментов эвенков наиболее традиционными являются именно инструменты шаманов. Избранную роль этих инструментов в интонационно-акустической культуре можно объяснить тем, что они являются профессиональными предметами. Использование шаманского бубна, жезла, плаща с подвесками-погремушками у эвенков было строго регламентировано. Их применение с другими целями было строго запрещено. Особое внимание уделялось бубну. Он проходил специальный обряд одухотворения и в дальнейшем считался живым помощником шамана. Каждый из шаманских предметов ритуальной культуры, согласно мировоззрению эвенков, «жил» вместе с шаманом параллельной жизнью. От благополучия этих «друзей» зависела жизнь шамана.

В структурно-типологическом отношении шаманский бубен эвенков относится к центрально-сибирскому типу и родственен бубнам саха, долган, нганасан, тундровых энцев и ненцев. Он может быть представлен двумя типами — восточным и западным. Восточный тип бубна проходит обряд «оживления» и олицетворяет ритуальное животное (олени или коня) — помощника шамана. Такой бубен выявлен у эвенков почти всех групп, он имеет одинаковую форму и название *унгтувун* ~ *унтувун* которое произошло от основы *унг-* ~ *ун-*. Буквальное значение названия бубна можно сформулировать как «громко звучащий предмет». У прибайкальских и витимо-олёкминских эвенков его называют *нямганки* ~ *наёмцааңкии*, которое производно от основы *нимцака*, переводимой — «рассказывать сказку» [ТМС 1975, 594]. Для сравнения у саха и долган такой тип бубна считается основным и называется *дюнгор* ~ *дүңүр*. Параметры бубна, имеющего овальную форму, колеблются и могут быть определены в следующих пределах: высота от 1000 до 500 мм, ширина от 800 до 300 мм. Обечайка на бубне была относительно плоской и имела среднюю (если сравнивать с южно-сибирскими бубнами) ширину.

Ее размер в среднем колеблется от 70 до 160 мм. На внешней стороне обечайки с помощью струны крепятся высокие резонаторные бугорки, число которых зависит от магической силы шамана. Количество их составляет от 4 ~ 7 ~ 8 ~ 9 до 12. На обечайке с резонаторными целями делаются прорези, а с внутренней стороны — дополнительные скобы с позвонками в виде колец, пластин, стержней и конусных трубок. Мембрана относительно толстая, так как изготавливается из кожи молодого оленя или лося. Рукоятка крестовидная из дерева или железа и крепится ремнями к обечайке. На ней подвешивается множество позвонков, символизирующих шаманских духов. Ударяют по мембране короткой и широкой палочкой, обклеенной мехом с ноги оленя (камусом) [Прокофьева 1961, 437, 440—441; Назаренко 1988, 167].

Шаманские бубны центрально-сибирского типа обладают строгой структурой и параметрами. Форма — овальная, высота 900 ~ 750 ~ 720 ~ 700 ~ 600 ~ 500 мм, а ширина 620 ~ 580 ~ 510 мм. Мембрана — из кожи лося. Обечайка из лиственницы имела ширину 150 ~ 120 ~ 80 ~ 70 ~ 50 мм. Резонаторные бугры делаются из березы: 7 ~ 8 ~ 9 штук и называются «уши», «стрелки», «клыки», «соски». Они обтянуты жильной струной. Резонаторные прорези — «уши учителя шаманов». С внутренней стороны имеется 8 ~ 9 скоб с нанизанными позвонками. Рукоятка крестовидная из металла и крепится ремнями к ободу [Прокофьева 1961, 440—441, 447; Куликов 1977, 27]. По мембране бубна ударяли палочкой *гис* ~ *гису* ~ *гишу* ~ *гисивун*, которую изготавливали из «*дерева, разбитого молнией*». Она обтягивалась мехом, что позволяло производить четкие и тоновые удары по мембране [ПМА № 64; ТМС 1975, 156].

Бубен, являясь профессиональным инструментом, в культуре эвенков окружен специальной шаманской мифологией. В частности, он символизировал животное — оленя, а также некоторые средства передвижения — плот и лодку. Но главное, бубен служил местом сбора духов. У подкаменно-тунгусских и сымских эвенков на бубнах имелись рисунки, которые символизировали: «круги неба», «солнце», «месяц», «олени».



Наличие рисунков на бубне указывало на то, что наряду с другими функциями инструмент приобретает более высокий статус и символизирует вселенную [ПМА № 38, 45, 64, 71; Василевич 1969, 253—254; Мазин 1984, 75—77, 117—118, 124—125, 145, 171, 196—198].

На канонизированность шаманского пения указывают нотировки И. М. Сусллова [Эвальд и др. 1932, 584; Айзенштадт 1995, 61—62, 267—268, 271—182], которые зафиксировали акустические особенности звучания бубна в виде октавно-квинто-квартового трезвучия. Опорный тон шаманского напева интонировался в соответствии со средним тоном в трезвучии бубна — оригинале *D* или *E* (в сравнительной записи *g*№). Характерно, что в одних случаях взаимоотношение ладовой нормы пения и центрального тона *D* (*g*№) на бубне совпадают: *d*№ — *f*№ — *g*№ (*g*№ — *b*№ — *c*); *d*№ — *f*№ — *g*№ — *a*№ (*g*№ — *b*№ — *c* — *d*); *d*№ — *g*№ — *c* — *d* (*g*№ — *c* — *f* — *g*). Такое совпадение указывает на функцию камертона, которую выполняет бубен в песенной импровизации. В другом случае, при ладовой норме *gis*№ — *a*№ — *h*№ — *c* (*fis*№ — *g*№ — *a*№ — *b*№), центральный тон бубна *E* (*g*№) как бы исключен из тонового состава пения. Тем не менее, он согласуется с верхним и нижним тонами «аккордового» созвучия на другом бубне с тоновой системой: *A*№ — *E* — *A* (*d*№ — *g*№ *dI*) — «Шаманские каноны» [Айзенштадт 1995, 65—67, 271—279]. В нотной записи И. М. Суслов выписал партию бубна как инструмента, звучащего на протяжении всего камлания одинаково, однако реальные материалы показывают, что качество звучания бубна варьировалось и далеко не каждый удар по нему соответствовал партитурной записи. Между тем, трактовка бубна в качестве камертона, эталонирующего ритмическую и ладовую нормы, сохраняется во всех шаманских напевах.

Некоторые обряды проходили с инструментом, который заменял шаманский бубен — это шаманский посох с подвесками погремушками *тыевун*. В органологическом плане этот относительно редкий атрибут шаманства представлял собой ритуальный систр, символизирующий мифического оленя. Шаман использовал посох для «поез-

док» в верхний мир. Известны варианты шаманского посоха, в которых он символизировал мифологического «коня», но в этих условиях посох использовался для поездок в «мир мертвых» [ЭРС, 1958, 408; Василевич 1969, 254; Диосеги 1968, 265—311].

Среди звуковых атрибутов шамана необходимо отметить круглый диск *толен*. По традиции этот предмет находился среди других подвесок на шаманском костюме и символизировал щит шамана, с помощью которого он отражал невидимые стрелы злых духов [ПМА № 64; ТМС 1977, 195]. Погремушки на костюме шаманов у эвенков распределялись по всему плащу и шапке. Они имелись на бубне и других предметах и ритм движения шаманов сопровождался их звучанием. Эти шаманские атрибуты в XIX—XX вв. делались преимущественно из металла, но на более ранних этапах их изготавливали из костей и деревянных пластин. Погремушки на костюме и бубне шамана имели пять взаимосвязанных значений: (1) символизировали части его тела; (2) представляли пантеон духов-помощников; (3) являлись «щитом», охраняющим шамана от агрессии враждебных сил; (4) служили средством передвижения (лодка, олень, птица) и (5) олицетворяли вселенную [Прокофьева 1961; Василевич 1969; Мазин 1984]. Шаманские инструменты сохраняются в культуре как заветная вещь и хранятся представителями традиции даже в качестве уже практически «ненужного предмета». Не случайно, что именно профессиональные инструменты чаще других переходят в разряд исторических и «музейных» предметов. Характерно, что собственно музыкальные инструменты, охотничьи манки, звуковые игрушки и др. в силу своей полифункциональности значительно быстрее (и «легче») покидают интонационную культуру этноса. В лучшем случае они переходят в разряд «воспоминаемых» предметов, о которых в фантастической форме говорят мифы или «путано» повествуют устные рассказы. Между тем, исторические и «воспоминаемые» фоноинструменты эвенков в разной форме сохранили обрядовый смысл, согласно которому они активно использовались в ритуалах. После потери традиционной функции в профессиональной практике инструменты ритуа-

лов становились инструментами преданий и семейными святынями. Эти инструменты хранили потомки шаманов, по воспоминаниям носителей культуры, их связывали с системой обрядовой sonoriki. В отличие от профессиональных инструментов шаманов, использование которых за пределами обряда строго запрещено, все общетрадиционные инструменты имеют несколько функций, среди которых одна является доминирующей, но взаимодействие которых определяет их место в культуре.

## Литература

- Айзенштадт 1995 — *Айзенштадт А. М.* Песенная культура эвенков. Красноярск, 1995.
- Атлас МИН 1975 — Атлас музыкальных инструментов народов СССР / сост. К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. М., 1975.
- Белкин 1975 — *Белкин А. А.* Русские скomoroxи. М., 1975.
- Василевич 1969 — *Василевич Г. М.* Эвенки. Историко-этнографические очерки (XVIII—XX вв.). Л., 1969.
- Воробьев 1965 — *Воробьев М. В.* Хозяйство и быт чжурчженей до образования династии Цзинь // Доклады по этнографии. Вып. 1 (4). Л., 1965. С. 3—27.
- Галайская 1973 — *Галайская Р. Б.* Варган у народов Советского Союза (к вопросу об архаизмах и народном музыкальном инструментарии) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. М., 1973.
- Герцман 1996 — *Герцман Е. В.* Античная музыкальная педагогика. СПб., 1996.
- Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. Т. 2. М., 1973.
- Кляус 2005 — *Кляус В. Л.* Эвенкийский струнный музыкальный инструмент корзавун // Тезисы регион. науч.-практ. конф. «Музыкальные инструменты народов Сибири: проблемы изучения, реконструкция, исполнительство» (1—3 декабря). Якутск, 2005. С. 10—11.
- Куликов 1977 — Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Каталог / сост. В. М. Куликов. М., 1977.
- Мазин 1984 — *Мазин А. И.* Традиционные верования и обряды эвенков-орочонов. Новосибирск, 1984.
- Мациевский 1972 — *Мациевский И. В.* Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гучульщины // Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М., 1972. С. 287—298.
- Миддендорф 1869 — *Миддендорф А. Ф.* Путешествие на север и восток Сибири А. Миддендорфа в двух частях. Ч. II. Север и восток Сибири в естественноисторическом отношении. Т. V. Сибирская фауна. СПб., 1869.
- Миддендорф 1878 — *Миддендорф А. Ф.* Путешествие на север и восток Сибири А. Миддендорфа в двух частях. Ч. II. Север и восток Сибири в естественноисторическом отношении. Т. VI. Коренные жители Сибири. СПб., 1878.
- МС 1991 — Мифологический словарь. М., 1991.
- Назаренко 1988 — *Назаренко Р. Б.* Музыкальные инструменты народов Сибири в музейных коллекциях (опыт типологии шаманских бубнов) // Музыкальная этнография Северной Азии / сост. и отв. ред. Ю. И. Шейкин. Новосибирск, 1988. С. 161—169.
- Окладников 1971 — *Окладников А. П.* Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971.
- Петров 1997 — *Петров А. А.* Лексика духовной культуры тунгусов (эвенки, эвены, негидальцы, солоны). СПб., 1977.
- Прокофьева 1961 — *Прокофьева Е. Д.* Шаманские бубны // Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л., 1961. С. 435—450.
- Романова, Мыреева 1968 — *Романова А. В., Мыреева А. Н.* Диалектологический словарь говоров эвенков Якутии. Л., 1968.
- Рычков 1922 — *Рычков К. М.* Енисейские тунгусы // Землеведение. Кн. 3—4. М., 1922.
- Сапонов 1996 — *Сапонов М.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры западноевропейского средневековья. М., 1996.
- Семейная обрядность 1980 — Семейная обрядность народов Сибири. Опыт сравнительного изучения. М., 1980.
- Титов 1926 — *Титов Е. И.* Тунгусо-русский словарь. Иркутск, 1926.
- ТМС 1975 — Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков. Материалы к этимологическому словарю. Т. I. Л., 1975.
- ТМС 1977 — Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков. Материалы к этимологическому словарю. Т. II. Л., 1977.
- Туголуков 1969 — *Туголуков В. А.* Следопыты верхом на оленях. М., 1969.
- Тунгусский сборник 1936 — Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Вып. 1 / сост. Г. М. Василевич, под ред. Я. П. Алькора. Л., 1936.
- Шейкин 2002. — *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М., 2002.
- Эвальд и др. 1932. — *Эвальд З. В., Косованов В., Абаянцев С.* Музыка и музыкальные инструменты // Сибирская советская энциклопедия. Т. 3. М., Л., Новосибирск, 1932. С. 579—580.
- ЭРС 1958. — Эвенкийско-русский словарь / сост. Г. М. Василевич. М., 1958.
- Dioszegi 1968 — *Dioszegi V.* The origin of the Evenki shamanic instruments (stick, knout) // Acta

Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 17 (3—4), 1968. С. 265—311.

Geschichte 1977 — Geschichte der Musik. B. I. Musik der Urgesellschaft und der frühen Klassengesellschaften / hrsg. von E. N. Meyer. Leipzig, 1977.

Shirokogoroff 1924 — *Shirokogoroff E. N.* Folk music in China // The China journal of Science of arts. Vol. 2. Shanghai, 1924. С. 283—286.

### Сокращения

ПМА № 38 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 38, июнь 1986 г. Якутия: саха, эвенки, долганы. Комплексная экспедиция в рамках программы по организации издания серии ПФНСДВ под общим руководством А. Б. Соктоева и Н. В. Емельянова при участии звукооператора М. Л. Дидык, фотографа В. Т. Новиков, филологов-фольклористов: Е. Н. Кузьминой, Н. А. Алексеева, П. Е. Ефремова, П. Н. Дмитриева, С. П. Ойунской, В. В. Илларионова, Г. И. Варламовой-Кэптукэ, А. Н. Мыреевой, Н. Я. Булатовой, музыковедов: В. С. Никифоровой (руководитель), Т. И. Игнатьевой, А. Самойлова, Н. Н. Николаевой, Д. А. Сорокина и др. Материалы, дневник, реестр, звукозаписи, фоноинструменты.

ПМА № 45 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 45, март-апрель 1987 г. Северная Якутия: саха, эвены, *оулу*-юагиры и *вадул*-юагиры. Комплексная экспедиция в рамках программы по организации издания серии ПФНСДВ под общим руководством А. Б. Соктоева при участии звукооператора М. Л. Дидык, фотографа В. Т. Новикова и филологов-фольклористов: П. Н. Дмитриева, В. В. Илларионова, Ж. К. Лебедевой, Г. Н. Курилова, Х. И. Дудкина, А. Маликова, Л. Н. Жукова, В. Н. Шевцовой (руководитель), В. С. Никифорова, Т. И. Игнатьевой, Г. Г. Алексеевой. Материалы: дневник, реестр, отчет, звукозапись, фото, фоноинструменты.

ПМА № 62-1 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 62-1, февраль 1993 г. Якутск: саха, эвенки, эвены, *оулу*-юагиры, *вадулы*-юагиры, чукчи, русские-старожилы. Концертная запись фольклорных исполнителей, которая проходила в дни сказителей народов Республики Саха (Якутия) — «Заветные сокровища». Запись проводилась совместно с музыковедом Т. И. Игнатьевой. Материалы: дневник, видео- и аудиозаписи.

ПМА 61-2 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 61-2, июнь—июль 1992 г. Забайкалье, Читинская область, п. Кюсть Кемда. Руководитель экспедиции, проводимой от фольклорной комиссии Сибирской организации Союза композиторов Российской федерации. Материалы: дневник, звукозаписи, инструменты. Т. Ю. Дорожкой и В. С. Никифоровой.

ПМА № 64 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 64, июль 1993 г. Якутск: эвенки-орочены, корейцы. Концертная видеозапись фольклорных исполнителей-шаманов С. С. Васильева-Сэвэй (пос. Иенгра, р. Нюкжа) и Ли Бунг Ок, Им Ки Ук, Ким Куанг Со, Ли Хан Бок, Шин Хью Джу (Южной Кореи) во время «Саха-Корейского международного симпозиума по истории и этнокультуре». Материалы: дневник, концертная и научная программы, видеозаписи.

ПМА № 65 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 65, ноябрь 1993 г. Санкт-Петербург: саха, эвенки, *вадул*-юагиры, казахи. Концертная запись фольклорных исполнителей из Якутии (К. Н. Никифорова, А. Е. Соловьева, А. П. Авеловой и М. Н. Тохтосовой) и Казахстана, произведенная на II-ой Международной конференции памяти А. Б. Лорда при участии музыковедов Т. И. Игнатьевой, В. С. Никифоровой и А. Б. Кунабаевой. Материалы: видео- и звукозаписи, дневник.

ПМА № 67 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 67, август 1994 г. Якутск: саха, эвенки, эвены, казахи. Самостоятельная концертная запись фольклорных исполнителей на III-ей Международной конференции памяти А. Б. Лорда. Материалы: видео- и звукозаписи, фото, дневник.

ПМА № 71 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 71, июль 1995 г. Алдан: эвенки-орочены. Репортажная запись на «Празднике эвенкийской культуры», который включал инсценировку свадьбы, обряды кормления воды, земли и огня; круговые танцы и песни (п. Иенгра). Материалы: видео и звукозаписи, дневник.

ПМА № 73 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 73. 1996 г., февраль. Якутск: эвенки. Самостоятельная запись исполнительницы фольклора А. П. Авеловой (Томпонский улус, п. Тополинное). Материалы: дневник, звукозаписи.

ПМА № 74 — Полевые материалы Ю. И. Шейкина, № 74. апрель 1996 г. Якутск: эвенки. Концертная и репортажная запись музыковедов Ю. И. Шейкина и В. С. Никифоровой. Фольклорный исполнитель П. П. Николаева (Олёкминский улус, п. Тяня) при участии. Материалы: дневник, звукозаписи.

**Summary.** The article gives a review of Evenki musical instruments which gives evidence of historical linkage between folk culture and different historical norms of oral professionalism, as well as of the special role of musical instruments in customs and rituals.

**Key words:** idiophones, chordophones, archophones, ritual back-ground instruments, intonation and acoustic culture.