

И. В. Пчеловодова

**УДМУРТСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В ЭПОСЕ М. Г. АТАМАНОВА «ТАНГЫРА»***



В статье рассматриваются роль и семантика удмуртских традиционных музыкальных инструментов в эпосе М. Г. Атаманова «Тангыра», методом сравнительного анализа музыкальных инструментов с их этнографическими реалиями. М. Г. Атамановым определяется главное место древнего сигнального инструмента *тангыра* в его разных контекстуальных значениях. Соответственно ситуации меняется и характер исполняемой музыки, передаваемой в поэтическом тексте посредством звукоизобразительных слов. Однако основная семантическая нагрузка приходится на финал произведения, когда тангыра, согласно авторскому замыслу, призывает всех удмуртов к всеобщему объединению. Выделению образа тангыры способствует персонификация музыкального инструмента, представленного без исполнителя в отличие от других. Например, образ крезя (псалтеревидных гуслей), представленного в ритуальной и бытовой формах бытования. Весьма интересна реконструкция автором эпизода исполнения напева *Ваткакар усён гур* (Напев падения / разрушения городища Вятка). Описание музыкальных инструментов и их использование в произведении переданы М. Г. Атамановым этнографически максимально точно прежде всего благодаря экспедиционным материалам самого автора.

Ключевые слова: удмуртский фольклор, музыкальные инструменты, литературное произведение, традиционная культура, семантика, функционирование, авторская интерпретация.

В последние десятилетия усилился интерес удмуртских литературоведов вновь к народному эпосу (назовем С. Ф. Васильева, В. Л. Шибанова, В. М. Ваниюшева). Произведение М. Г. Атаманова «Тангыра» – одно из недавних в ряду литературных сочинений, основанное на материалах исторических преданий, сказаний, легенд удмуртского народа, собранных автором в многочисленных фольклорных экспедициях.

Отличительная особенность эпоса «Тангыра» – широкое включение в сюжетную канву музыкально-песенного фольклора. Значительное место занимают

* Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных научных исследований УрО РАН в 2015–2017 гг. по теме «Мифология удмуртов в историко-культурном наследии» № 15-13-6-8.



сюжеты, связанные с традиционными музыкальными инструментами в разных контекстуальных значениях. Выявление роли и семантики музыкальных инструментов в этом произведении, а также в традиционной культуре удмуртов стало содержанием настоящей статьи.

Прежде всего, обращает на себя внимание название эпоса – *Тангыра*, одного из древних сигнальных музыкальных инструментов в традиционной культуре удмуртов. Аналогичный по конструкции и применению инструмент функционировал в русской традиционной культуре под названием *било* (от глагола *бить*) – древний сигнальный инструмент, изготовленный из дерева или железа. Звук извлекался ударом палки или специального молотка по поверхности инструмента и служил сигналом для оповещения жителей населенного пункта о каком-либо событии (пожаре, нападении врага, смерти одного из жителей и т. п.) [2]. Подобным инструментом, ввиду его быстрого изготовления, до сих пор пользуются некоторые монастыри и скиты. И в бытовой среде аналогичные звуковые орудия весьма распространены в случаях подачи сигналов тревоги.

В произведении М. Г. Атаманова *тангыра* сохраняет свою традиционную сигнальную функцию. Не изменяется и место ее использования, так как лес способствует громкому и мощному звучанию. В зависимости от ситуации использования инструмента меняется характер исполняемого сигнала. Так, в эпосе оповещением инструмента предвещается нападение врага (ушкуйников, монголо-татар и др.). Сигнал служит одновременно призывом о помощи и сигналом к объединению народа в борьбе против врага. В таком случае инструмент звучит устрашающе:

*«Жин-жон-н!» Ватка улосэ шукиське
Шурдытйсь-куалекъятйсь тангыра гур.*

«Жин-жон-н!» по всей Вятской земле
Разносится устрашающий звук тангыры* [1. С. 41].

Сигнальная функция усиливается в тексте эпоса за счет использования автором звукоподражательных слов:

*«Бум! Бум! Бум! Сак луэ! Султэлэ!
Тангыр-Тангыр! Жингыр-Жангыр! Сак луэ!
Бум! Бом! Бом! Сак луэ! Жутйськелэ!*

«Бум! Бум! Бум! Будьте внимательны! Восстаньте!
Тангыр-Тангыр! Жингыр-Жангыр! Будьте бдительны!
Бум! Бом! Бом! Будьте внимательны! Поднимитесь! [1. С. 171].

Звуками *тангыры* подаются также сигналы в момент прихода незнакомых людей – удмуртов из другого рода. Здесь она звучит совершенно по-другому: звонко и радостно, передавая положительные эмоции, поскольку это ситуация гостевого этикета, способствующая большей открытости чувств:

* Здесь и далее перевод наш. – И. П.



*Тэлын жингрес тангыра шудэм кылйськиз.
Лэчыт синмо калмез пиос, шур вылысь
Туж трос калыкез адзем беразы ик,
Тангыра пыр азьпал каланчаосы ивор лэзизы,
Калмез батыр, калмез калык мед тодозы:
Тодмотэм калык Калмез улосэ чуртнаськиз,
Ум тодйське, кытысь потэмъёс, кинъёс соос...*

В лесу слышалась звонкая игра на тангыре.
Зоркие мужчины из племени калмезов, на реке
Заметив большое количество людей,
С помощью тангыры весть пустили,
Чтобы узнали калмезские богатыри, калмезский народ:
Неизвестные люди на землю калмезов идут,
Не знаем, какого роду-племени они, с каких мест... [1. С. 83].

*Нюлэс пыр, шур валлин тангыра куара шуккиське ни,
Гуртёсысь гуртёсы, одйгез тангыра мукетызлы
Ивор вуттэ ини: «Вуизы. Лыктэлэ адзиськыны
Варзи-Пельга гурт вёзысь Каргурезе,
Отъымтэ куноос Ой дуре вуизы,
Улыны инты утчаны потэм, ёрмем-жикам
Тодды Кам вылланысь вырзятэмъёс,
Калмез уромъёсмы ми доры дугдйзы.
Лыктэлэ, валче куно каромы туганъёсмес».*

Сквозь лесную чашу, по реке звучит голос тангыры,
Из деревни в деревню, одна тангыра другой
Весть доносит: «Прибыли. Приходите повидаться
На Каргурезь возле деревни Варзи-Пельга,
Незванные гости к реке Иж прибыли.
Ищут они себе место для обоснования деревни, несчастные,
Поневоле ушедшие со своих мест выше Камы-реки,
Соседи калмезы возле нас остановились.
Приходите, все вместе встретим наших друзей [1. С. 122].

Призывные сигналы на *тангыре* представлены автором также как оповещение о начале свадебного обряда и некоторых его этапов. Хотя в удмуртской традиции подобные сведения не зафиксированы, однако аналогичные ситуации имеют место в культуре других народов. Например, с помощью игры на духовом инструменте сообщали о предстоящей свадьбе у марийцев, азербайджанцев и др. [6. С. 55]. По наигрышу жители окрестных деревень могли определить, в какой деревне и в чьей семье состоится свадьба:

*Жингыр вазе, гудыръя тангыра,
Гуртёсысь гуртёсы, котыр ёросэ
Жеч ивор келя туннэ тангыра:
«Донды батыр кен басьтэ! Кен басьтэ!»*



*Жингыр-жингыр-жин! Жин-жин-жин!
Донды батырлэн яратоно Гуръя пиезлэн
Сюан юоназ лыктэ! Жингыр-жингыр-жин»!*

Звонко звенит, гремит тангыра,
Из деревни в деревню, в ближайшие окрестности
Хорошую весть разносит сегодня тангыра:
«Донды богатырь невесту принимает!
Жингыр-жингыр-жин! Жин-жин-жин!
На свадьбу любимого сына Донды богатыря Гурья
Приходите! Жингыр-жингыр-жин»! [1. С. 208].

В данном случае звукоподражание возникает благодаря словам *жингыр-жингыр*, *жин-жин*, характеризующим звонкость и яркость звучания *тангыры*. Подобные слова встречаются в свадебных песнях северных удмуртов, подчеркивая радостные эмоции участников празднества:

*Жингыр, пе, жингыр, пе, верай (й)э гинэ но, ай-дой (й)э шуи ук.
(Й)э, пе, шуыса вералом, жингыр гинэ но тод вал ук.*

Жингыр, мол, жингыр, мол, говорю (й)э да только,
ай-дой (й)э сказал ведь.
(Й)э, мол, говоря скажем, жингыр только да было да.
Сюан голос – свадебный напев родни жениха [9. С. 16].

В тяжелые периоды жизни людей инструмент тоже не перестает звучать. Так, наиболее трагичный момент – разделение двух племен Ватка и Калмез – своеобразно передается через печальные и горестные звуки *тангыры*, усиленные совместной игрой на других музыкальных инструментах (*чипчирган*, *узыгумы*, *бубен*):

*Ваткаослэн но, калмез выжыослэн но
Танграоссы жожмыт гурзэс поттйзы,
Чипчирганъёсын, улыгумыосын чипсыны,
Шуланы, бубин шуккыны одъязы.*

И у племени Ватка, и у племени Калмез
Тангыра горестные звуки издает,
На чипчиргане и улыгумы,
На свистулке и бубне мелодии слышны [1. С. 203].

Однако основная функция *тангыры* – передать сигналы тревоги и общего сбора – остается главенствующей. Наиболее ярко она проявляется в финале произведения М.Г. Атаманова, где звучит призыв ко всем удмуртам на общий совет. Здесь проступает, сверх других, главная семантика инструмента – объединение этноса. Самодостаточный и сильный образ самого инструмента *тангыра* порождается его персонификацией: ведь ни в одном из случаев не упоминается музыкант-исполнитель:



*Иднакар вырйылын сыйсь вайкала
Быдзым тангыра жингырес куаразэ поттэ ни,
Гуртёсысь гуртёсы, Чупчидор улосэ со
Туннэ калыклы вазиськон келя...*

На горе Иднакар старинная
Великая тангыра громкой игрой весть подает,
Из деревни в деревню, к берегам реки Чупчи она
Сегодня народ призывает... [1. С. 261].

Не менее значительное место в эпосе занимает *крёзь* (гусли) – древний струнный удмуртский инструмент. В традиции существовало два его вида: культовый (ритуальный) и бытовой. Ритуальный *крёзь* хранился в родовом святилище (*куале*) и являлся только сольным инструментом, сопровождающим моление и выбор жреца. На ритуальном инструменте разрешалось играть лишь мужчине, хотя встречаются сведения и о женщинах-исполнителях. Бытовой же *крёзь* находился в избе и использовался во время праздников для сопровождения танцев и песен. На обычном *крёзе* играли преимущественно женщины.

М. Г. Атаманов сохраняет в тексте обе функциональные роли инструмента. В начальных строках эпоса сообщается об игре на *крёзе* во время рассказа, тем самым настраивая слушателя на долгое эпическое повествование:

*Быдзым крёзьдэ кут али, уроне,
Вайкала гурёсмес артэ пуксьыса кырзаломы.
Анай-атайёсмылэсь вайкала йылольёссэс
Кырзаса-вераса лэзёмы.*

Возьми в руки Великий *крёзь*, мой друг,
Старинные песни исполним с тобой.
О древних традициях предков наших
Песнь сложим [1. С. 6].

Как ритуальный инструмент *крёзь* включен в обряд моления, проходящего на горе [1. С. 102]. Автор воссоздает сцену встречи двух музыкантов-*крёзьчи* – Мадэя и Дадига – для совместной игры. Играют они не одновременно, а по очереди, рассказывая предания своего народа. Такой образ *крёзьчи* схож с образом русского былинного сказителя или карело-финского рунопевца. Передавая право игры на *крёзе* другому исполнителю, Мадэй пожимает руку Дадику и затем обнимает его, выражая особое уважение и любовь к музыканту. Не случайно эти моменты тактильных контактов (например, пожатие руки) имели особую семантику в удмуртской традиции:

*Мадэй нюняй, Дадйк крёзьчиез сйлы карыса,
Кизэ сётйз, зыгыртйз, чупаз но,
Тыбыразы огзэс огзы топ-топ! вешазы –
Та калыкмылэн яратонзэ возъматонзэ.*



Мадэй старший, Дадику-крезьчи в знак глубокого уважения
 Руку подал, крепко обнял и поцеловал,
 Друг друга по спине топ-топ! похлопали –
 Что у нашего народа является символом большой любви
 друг к другу [1. С. 144].

Подобные жесты характерны для культуры и других народов. Так, момент рукопожатия зафиксирован в традиционной культуре карельских музыкантов-рунопевцов: они садились друг напротив друга и в момент исполнения руны держались за руки. По наблюдениям удмуртского музыковеда И. М. Нуриевой, в кукморской традиции «при пении за столом один из поющих, завершая строфу песни, поднимается и пожимает одной или двумя руками руку встающего при этом гостя (или хозяина дома, если в последнем случае к нему обращается гость)...» в знак глубокого уважения, взаимопонимания и единения [8. С. 201]. В данном случае тактильные контакты можно рассматривать не только как знак уважения музыкантов друг к другу, но и с точки зрения основной идеи эпоса «Тангыра», проходящей через все произведение: объединение всего удмуртского народа.

Обращает на себя внимание упоминание в эпосе М. Г. Атаманова мелодии *Ваткакар усён гур* (Напева падения / разрушения городища Вятка), исполняемой на крезе [1. С. 251]. О судьбе этого наигрыша свидетельствуют исследования удмуртских ученых как о программном произведении, повествующем об одном из важных исторических событий – взятии города Казани русскими войсками под руководством Иоанна Грозного в 1552 году. Впервые мелодия была зафиксирована в д. Варклет-Бодья Агрызского района Республики Татарстан под названием *Кузон усён гур* (Напев падения Казани), а также в инструментальной традиции завятских удмуртов под названием *Кар басьтон* (Взятие города). Аналогичный наигрыш встречается также у кряшенских музыкантов, что, по мнению И. М. Нуриевой, свидетельствует о его распространении по всей территории региона [7. С. 14]. Использование в эпосе «Тангыра» эпизода исполнения напева *Ваткакар усён гур* – это своего рода реконструкция его бытования в удмуртской традиции. Кроме того, наигрыш наделяется здесь смысловой нагрузкой, призванной усилить патриотические настроения народа.

В обычной жизни *крезь* звучит в момент встречи гостей у городища, во время свадьбы [1. С. 31, 135]. Очень тонко с помощью игры на крезе передается также тяжелое душевное состояние людей. Инструмент становится медиатором, собеседником между музыкантом и окружающим миром, дает возможность высказаться, избавиться от негативных эмоций, очиститься...:

*Гурт пумын, вайкала лабрес кыз улын,
 Жильыр бызись кезьыт ошмес дурын
 Пуке син азын пурьысьтам крезьчи
 Лунег нюняй, крезь сиоссэ бичаса со
 Кырза-вера, бёрдэ... Вёзас куинь егит пиос
 Крезь сиоссэс кыскало, сюлэмез бёрзыто.*

На краю деревни, под старинной раскидистой елью,
 Возле журчащего холодного родника



Сидит седовласый крезьчи
Лунег отец, перебирая струны он
Поет-сказывает, плачет... Рядом с ним трое юных сыновей
Струны крезя перебирают, сердце волнуя [1. С. 56].

Фрагментарно в эпосе представлены и другие удмуртские музыкальные инструменты: *кубыз* – трехструнный смычковый инструмент типа скрипки, *чипчирган* – натуральная продольная обертоновая труба, *узьыгумы* – обертоновая продольная флейта, *тутэктон* – пастуший рожок, *быргы* – труба, *бубин* – бубен с бубенцами, *гырлы* – колокол, *ымкресь* – варган. В самом их обозначении (а многие из них к настоящему времени вышли из употребления) нам видится еще одна задача автора – наиболее полно представить удмуртские традиционные инструменты как часть национальной культуры.

В эпосе реконструирован момент очищения свадебного поезда от злых духов с помощью кнута. В традиционном представлении многих народов (и удмуртов в том числе) звук кнута отпугивает нечистую силу, так как в момент удара, при рассечении воздуха, раздается громкий хлопок:

*Ичимень нуись сюан калыкез, сюлоен шлаккетыса,
Пöрасеныз чош котыртйз –
Урод кужымъёсты, периосты калыкез котырысь уляз...*

Невестку увозящих поезжан, кнутом ударая,
[Предводитель процессии] Со своей женой обошел –
Злых духов, нечисть от людей отогнал... [1. С. 219].

Магическо-охранительная функция инструментов усиливается благодаря игре на *бубне*. Заметим, что описание бубна сделано автором на основе сведений, записанных им во время экспедиций в Граховский район Удмуртской Республики, что подтверждается и нашими современными экспедиционными записями: это односторонний бубен, сделанный из собачьей кожи; с обратной стороны к нему подвешивались бубенцы.

Архаичный пласт инструментальной культуры удмуртов составляют также охотничьи и пастушьи инструменты (*узьыгумы*, *чипчирган*, *тутэктон*), представленные в эпосе в своей основной функции. Так, пастух Кайсы играет на них во время пастушества, а *чипчирган* и *шулан* звучат на охоте [1. С. 204]. М. Г. Атаманов приводит фрагмент виртуозного подражания голосам животных и птиц, знание и умение которых безусловно было обязательной чертой удмурта-охотника:

*Кылыныз-ымыныз оломар куараос поттэ но,
Асьсэлэсь куаразэс кылыса, тодмаса,
Тани дораз сёр вуиз, коньы пуаса ветлэ,
«Чак-чак» карыса кыркурег ветлэ.*

При помощи голоса разные звуки изображает,
Звери и птицы, слыша знакомые звуки, [прибежали]
Вот уже и куница прибежала, белка вокруг бегаёт,
«Чак-чак» отзывается куропатка [1. С. 96].



Выделяется в тексте также семантика колокола, звучащего в преддверии исчезновения великанов – *алангасаров* и *зэрпалов*, – обитавших на земле, согласно удмуртским преданиям, до появления человека. В традиционной культуре звуку колокола всегда приписывалась магическая функция, помогающая изгнать нечистую, враждебную силу, злых духов. Той же функцией наделяется церковный колокол. Так, украинцы верили, что «первый удар колокола приводит бесов в оцепенение, при втором ударе они в смятении бросаются во все стороны, а при третьем – исчезают...» [4. С. 195]. На наш взгляд, в эпосе «Тангыра» отражается и иная идея: идея новой жизни, нового этапа человеческой истории:

*Ойдолэ кошкоме, кылйськоды-а, уд-а,
Асьмелы бырон вайись гырлы куара кылйське!*

Уйдем с этих мест, слышите вы, или нет,
О смерти нашей колокол весть подает! [1. С. 164].

Таким образом, в эпосе Михаила Атаманова «Тангыра» представлены основные традиционные музыкальные инструменты удмуртов. Глубокое знание традиций позволило автору осветить многие моменты бытования инструментальной культуры удмуртов этнографически максимально точно. Помимо описания, инструментам придается определенная смысловая нагрузка, усиливающая эмоциональное звучание эпоса. Наиболее значим в этом плане инструмент *тангыра*, вынесенный в название. Будучи лишь сигнальным инструментом в традиционной культуре удмуртов, в эпосе он вбирает в себя функции собственно музыкального инструмента, маркирующего своим звучанием главные вехи в истории удмуртского этноса. Новаторское использование *тангыры* в таком качестве в литературном произведении и громкое звучание этого инструмента должны, по авторскому замыслу, «разбудить» удмуртов и подать им сигнал к объединению с разными племенами, потомками которых мы являемся.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Атаманов М. Г. Тангыра. Кузьмасьёс. Ижкар: Удмуртия, 2008. 320 б.
2. Било [Интернет-ресурсы] // <https://ru.wikipedia.org/wiki>.
3. Голубкова А. Н. К вопросу о ранних этапах формирования музыкальной культуры удмуртов // Истоки искусства Удмуртии / Отв. ред. В. В. Ложкин. Ижевск: УИИЯЛ УрО АУ СССР, 1989. С. 3–11.
4. Колокола церковные // Энциклопедия суеверий. М.: Миф, Локид, 1995. С. 194–196.
5. Кунгуров С. Н. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты. Ижевск, 1994. 28 с.
6. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
7. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. Вып. 2. 332 с. (Удмуртский фольклор)



8. Нуриева И. М. Обрядовое пение удмуртов: жест и тембр // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. СПб.: Астерион, 2008. С. 201–204.

9. Ходырева М. Г. Песни северных удмуртов. Вып. 1. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1996. 120 с. (Удмуртский фольклор).

Поступила в редакцию 11.11.2015

I. V. Pchelovodova

**Udmurt Traditional Musical Instruments
in the Epic Poem “Tangyra” by M. G. Atamanov**

The article investigates the role and semantics of Udmurt traditional musical instruments in the epic poem “*Tangyra*” by M. G. Atamanov. The study compares musical instruments mentioned in the poem and their ethnographic realities applying the method of comparative analysis. The ancient signalling instrument *tangyra* is of great importance as it has different contextual meanings in the poem. Music in the text is expressed with words describing sounds and it changes according to the situation. *Tangyra* plays a crucial role in the final part of the poem: according to the author’s idea it encourages the Udmurts to unite. *Tangyra* is of particular interest as it is personified in the poem, unlike other musical instruments. The episode of playing tune *Vatka ušon gur* (the melody about the destruction of the settlement *Vyatka*) was reconstructed by M. G. Atamanov and deserves a special attention. The author provides ethnographically accurate description of Udmurt musical instruments and how they are used in the poem primarily due to his field material collected during expeditions to the Udmurts.

Keywords: Udmurt folklore, musical instruments, literary work, traditional culture, semantics, functioning, author’s interpretation.

Пчеловодова Ирина Вячеславовна,

кандидат филологических наук, научный сотрудник,
Удмуртский институт истории, языка и литературы

Уральского отделения РАН

426004, Россия, г. Ижевск, ул. Ломоносова, 4

E-mail: orimush@mail.ru

Pchelovodova Irina Vyacheslavovna,

Candidate of Sciences (Philology), Research Associate,

Udmurt Institute of History, Language and Literature
of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences

426004, Russia, Izhevsk, Lomonosov St., 4

E-mail: orimush@mail.ru