

УДК 785:398(=511.131)

*И.В. Пчеловодова***ЗВУК-ГОЛОС-ИНСТРУМЕНТ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ УДМУРТОВ¹**

В статье рассматриваются удмуртские традиционные музыкальные инструменты с мифологической точки зрения. Анализируется большой корпус как собственно музыкальных инструментов, так и звуковые орудия прикладного и бытового назначения. Сфера инструментария дополнена способами корпоромузыкального проявления. Мифологический контекст функционирования традиционного инструментария, его темброво-интонационные комплексы анализируются сквозь призму магических представлений, отраженных в народных поверьях. Как показало исследование, основным принципом выделения музыкальных инструментов в качестве магических, стал способ коммуникации с окружающим миром, а именно: освоение, защита и воздействие. В одном случае звучание должно было помочь человеку в адаптации к чужому пространству, обеспечивая своего рода «маскировку» (например, охотничьи звукоподражания с помощью человеческого голоса или музыкальных инструментов), в другом – уберечь от нежелательных негативных воздействий со стороны враждебных духов (в частности, игра на волынке *быз* и различных идиофонах). Связь с миром предков прослеживается в звучании натуральной трубы *чипчирган*. Отдельное внимание уделено таким музыкальным инструментам как бубен и струнно-щипковый инструмент *крезь*. Прослежены также причины поисков новых конструкций для отдельных национальных инструментов современными мастерами (*пыжскрезь*, *мугуран*).

Ключевые слова: удмурты, традиционные музыкальные инструменты, звуковые орудия, тембр, корпоромузыка, мифологические представления, поверья.

Неотъемлемой частью мифологической сферы традиционной культуры являются музыкальные инструменты. Практически все народы на земле хранят мифы, предания, легенды о божественном происхождении музыки. Недаром ритуалы древности сопровождались игрой на музыкальных инструментах. В качестве таковых могли выступать лишь некоторые, наделяемые особыми свойствами: с одной стороны, возможностью общения с другими мирами, с другой – способностью защитить от негативного воздействия окружающего пространства [7; 25; 26; 36].

Изучение мифологических корней удмуртских музыкальных инструментов ранее уже предпринималось исследователями. Его начало было заложено в трудах музыковеда А.Н. Голубковой, посвященных выявлению роли музыкальных инструментов *ымкрезь* – варган, *тачыртон* – трещотки, *чингыли* – колокольчиков, шумящих подвесок, *пеллян* – дудки с расщепленным стеблем, *чипчирган* – натуральной трубы, *крезь* – струнного инструмента типа гуслей в духовной жизни удмуртов [18]. Этноинструментоведом и музыкантом С.Н. Кунгуровым была предпринята попытка отождествления формы конструкции *крезяс* образами птиц – лебедя, утки – как наиболее значимых не только в удмуртской, но в целом в финно-угорской мифологии [2; 23].

Не менее интересные открытия представили исследования, связанные с происхождением слова *крезь* [12; 28]. В частности, этномузыковед И.М. Нуриева, опираясь на многозначность термина², делает вывод о том, что его полифункциональность «можно рассматривать в качестве реликтового явления изначального единства понятий пения/игры как особого акта звукотворчества, призванного воздействовать на социо-космический универсум» [28. С. 68-69].

Последние исследования в области определения жанров удмуртской традиционной инструментальной музыки показали, что основополагающим критерием в их выделении стала коммуникативная функция между человеком и окружающим пространством (миром природы, иными мирами – верхним и нижним) [32]. Немаловажную роль при этом играет культ птиц [29].

В данной статье мы хотели бы, во-первых, расширить круг рассматриваемых музыкальных инструментов, включая самые разные проявления инструментального звукотворчества, во-вторых, объяснить их функционирование с точки зрения мифологических представлений о них.

¹ 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.

² Термином *крезь* обозначаются музыкальные инструменты типа гуслей (*крезь*), варгана (*ымкрезь* от удм. *ым* – рот) и специфический жанр песенного фольклора песен-импровизаций в традиционной культуре северных удмуртов и бесермян.

Весь корпус удмуртского инструментария можно разделить на две группы: звуковые орудия и собственно музыкальные инструменты. К первым, вслед за отечественными органологами (И.В. Мациевским, П.И. Чисталевым, О.М. Герасимовым, Н.И. Бояркиным), мы относим инструменты, не имеющие эстетической функции, орудия прикладного назначения (охотничьи манки, коровьи колокольчики, сигнальные рожки), использующиеся в повседневности. Вторую группу составляют инструменты, как правило, сложной конструкции, использующиеся в рамках обряда и вне его. Их звучание связано с эстетикой традиционного звукоидеала.

Первым звуковым орудием для древних людей стало собственное тело, освоение которого явилось одним из способов воздействия и одновременно изучения окружающего пространства. Это различного рода хлопки, шелчки, топание, посвистывания, удары и т.д., так называемые аутоинструменты или корпоромузыка. Не случайно, в процессе развития музыкальных инструментов их геометрические пропорции (конструкция, соразмерность частей, распределение ладков и отверстий и т. д.) соотносились с пропорциями человеческого тела [26. С. 132]. Это стало следующей ступенью освоения пространства, когда появление музыкальных инструментов можно трактовать как удлинение или продолжение человеческого тела: «...с помощью музыкального инструмента происходит “усиление через дублирование” именно тех частей тела, которые уже сами по себе обладают способностью к звукоизвлечению. Это, в первую очередь, конечности (руки, особенно пальцы, и ноги), а также голосовые связки, позвоночник и даже весь воздушный столб, используемый для дыхания и пения» [9. С. 33].

Особенности контактирования с миром птиц, зверей, животных способствовали созданию особой формы общения, которая не связана с вербальным текстом [25. С. 10]. Таким способом стали звукоподражания голосам птиц и животных посредством человеческого голоса и музыкальных инструментов. В традиционной культуре удмуртов они ярче всего представлены в охотничьей практике. Основная функция охотничьих звукоподражаний – приманивание, поэтому звук должен быть максимально приближен к оригиналу. Таковы имитации звуков окружающей природы с помощью человеческого голоса, изображающие диких птиц – утку, филина/сову, глухаря, коростеля, и животных – волка, кабана. При этом активно используются прищелкивания и прицокивания языком, свистящие-шипящие звуки, глиссандирование (Увинский, Вавожский, Сарапульский районы Удмуртской Республики). Для усиления звучания в отдельных случаях добавляют руки (например, в звукоподражаниях утке, филину/сове, волку).

Манки для приманивания птиц и зверей позволили выйти за пределы человеческого голоса, приблизив звучание звукового орудия голосам лесных обитателей. Манковые наигрыши отличает натуральность звукоизображения, свобода композиции (охотник играет столько, сколько это требуется для поимки птицы/зверя) и в отдельных случаях дальность полета звука. Таким образом, использование манковых орудий позволяет охотнику максимально стать «своим» среди «чужих». Однако предположения мордовского этномузыковеда Н.И. Бояркина о ритуальной связи костяных манковых флейт с культом птиц, проанализировавшего археологические находки на территории проживания мордвы, позволили по-новому взглянуть на охотничьи манки [8. С. 9-10]. Если современные звуковые орудия из веток липы, побегов ивы, гусиных перьев имеют уже чисто утилитарное назначение, то в прошлом, они, возможно, выполняли и иные функции. Доказательством этому может служить одна из флейт, найденная на Буйском городище ананьинской исторической эпохи, отнесенная К. Корепановым к костяным манкам [21. С. 53], которая «могла быть и атрибутом власти предводителя рода или шамана, о чем свидетельствуют нанесенные на нее тамги (*лус*) – знаки рода» [29. С. 48].

Звукоподражания имели и развлекательный характер, особенно в детской среде. В этом случае на первое место выходит другая функция – эстетическая, т.е. человек должен убедить в близости его звучания к оригиналу слушателя или другого исполнителя.

Другим примером использования человеческого голоса является свист. Свист в традиционной культуре воспринимается неоднозначно: как в отрицательном, так и в положительном значении [19. С. 335; 31. С. 295]. Согласно мифам и легендам разных этносов, свист, в первую очередь, является принадлежностью потустороннего мира, акустической характеристикой персонажей низшей мифологии (лешего, домового, водяного и т.д.), как громкий голос, вой, гул, шум [10. С. 118-138]. Например, в удмуртской традиции сильный шум, ветер/вихрь и завалы в лесу объясняют последствиями свадеб или самой свадьбой хозяина леса [12. С. 57], имеющего несколько обозначений: *нюлэскузё/ча́ччакузё* ‘хозяин леса’, *нюлэсмурт/ча́ччамурт* ‘лесной человек’, *нюлэсноня* ‘лесной отец/дядюшка’, *быдзым нюня* ‘старший/великий отец/дядюшка’ [13. С. 24]. С помощью свиста или крика он мог ожив-

лять убитых на охоте зверей и птиц [13. С. 25]. Способностью свистеть и стонать наделяются также души людей, умерших неестественной смертью. Согласно народным представлениям, души могут насыпать различные болезни на людей и скотину вплоть до летального исхода [19. С. 75].

В некоторых обрядовых ситуациях свист выступает в своем противоположном значении – в качестве оберега от нечистой силы. При помощи того же громкого шума (свиста, треска, гула, звона и т. д.) люди изгоняли бесов, злых духов из «своего» пространства. Так, в удмуртском обряде, проводимом накануне Великого Четверга перед Пасхой (*кушуй/кушой* – завятские удмурты, *кулэмпотонуй* – ночь выхода мертвых / *шайтан уллян* – изгнание шайтана/нечисти – южные удмурты, *великочетверик* – северные удмурты) или после нее (*урбечулян* – изгнание нечисти/шумные проводы – южные удмурты, *уран кароннунал/суренишуккон* – день ура/битье шумом, шумом побить – завятские удмурты) [14. С. 125, 135, 142], свист, наряду с другими громкими действиями, возгласами, игрой на звуковых орудиях (*тачыртон/чолпан* – трещотка/колотушка, *пу* – палка, *гурьытсэм/заслонка* – печная заслонка, *гырлы* – колокол), способствовал созданию ритуального шума для отпугивания злых духов, очищения окружающего пространства. С этим же поверьем связана традиция свиста, а также воспроизведения разного рода шума, воплей и криков на «вятских поминальных обрядах-праздниках в честь заложных покойников», называемых *свистунья* или *свистопляска* [19. С. 134-135; 22. С. 353-354]. Кроме того, в данном весенне-летнем обрядовом комплексе, наряду с заупокойно-поминальными чертами, прослеживаются и аграрно-продуцирующие, направленные на магическое пробуждение плодородной силы земли [22. С. 351].

С помощью свиста в удмуртской традиционной культуре вызывали ветер, необходимый во время сенокоса, пастбы, веянии зерна. При этом свист должен быть негромким, имитирующим ветер. Свистеть могли либо «знающие» пожилые женщины, либо дети. В некоторых южных районах Удмуртской Республики (Киясовский, Алнашский, Граховский, Завьяловский районы) таких строгих предписаний уже не существует: свистеть разрешалось человеку любого возраста (ребенку, парню/девушке или пожилому человеку).

Табу на свист связан с определенными временными периодами и локусами. Так, например, нельзя свистеть в полдень и в сумеречное время после захода солнца (*акшанвакыт*), в период летнего солнцестояния, то есть в пограничное, переходное, время. Согласно народным представлениям, именно в это время суток/года появляются злые духи, приносящие вред человеку. Запрет на свист в доме или на улице, а также в период роста и цветения злаковых культур аргументируется появлением сильного ветра в нежелательное время или резким похолоданием и даже заморозками, что может неблагоприятно отразиться на всходах урожая. Табу на свист в доме объясняется возможностью изгнать достаток (*корканишулануг яра: буш луоз* – в доме свистеть нельзя: будет пусто) [12. С. 275]. В современной городской среде бытует поверье, что свист может вызвать потерю не только денег, но и жизни.

Способ игры при помощи свиста отражается в названии такого инструмента как *суйшулан* – свистулька, окарина (от звукоподражательного глагола *шуланы* – свистеть, свистнуть). На его некогда ритуально-магическую природу указывает форма (в виде птицы утки/лебедя) и использование в той же функции, что и свист, в рамках определенных обрядовых ситуаций. Например, в д. Орехово Алнашского района УР на глиняных свистульках играли только во время наиболее значимых праздников. Одним из таковых считался *гырон быдтон* – праздник в честь окончания пахоты. Использовать их в другое время запрещалось, возможно, во избежание нанесения вреда урожаю [1. Оп. 2-Н.Д. 1383 «б». Л. 6-7].

Видимо, с этими же поверьями связан запрет на игру на дудке из дудника до окончания сенокоса, зафиксированный венгерским ученым Б. Мункачи: *Gumijän čumolopuktitož šudid-kä: kwaž rižterjaloz = Гумыен чумолёпуктытозь шудидке: куазь пужмералоз* (Если на дудке будешь играть раньше, чем начнут ставить копны, все покроется инеем) [38. Old. 22]. Это объясняется и с практической точки зрения, так как дудник, из которого изготавливался удмуртский музыкальный инструмент *гумы*, созревал не раньше августа, что совпадало с периодом окончания сенокоса.

Отличительная особенность исполняемых на *суйшулан* импровизационных наигрышей – звукоподражательность, построенная на обобщении звукообразов многих птиц. Акцентируется не натуралистичность изображения голосов отдельных птиц (как в манковых наигрышах), а типизированный музыкальный символ птицы, передаваемый с помощью трелей, форшлаггов, интонационных и тембро-динамических комплексов. Стихийность исполнения создает свободу в построении композиции.

Особое отношение к инструменту проявлялось в момент его изготовления. Так, при изготовлении *куро чипсон* – свистульки из стебля ржаной соломы – произносилась фраза, в которой ярко просле-

живается заклинательная формула. Сами исполнители обозначают его *кыл* 'слово', 'знание', как и все другие заклинательные формулы удмуртского фольклора (лечебные, предохранительные, вредоносные и др.): «*Шула, шула, шуланэ! Шуладке, кыйын-вйынжуксюдо. Одкешула, тулыс пуны сйтсьюдо*» («Свисти, свисти, моя свистулька! Если будешь свистеть, наваристой (букв.: масляно-жирной) кашей угощу. Если не будешь, весенними собачьими экскрементами угощу») или «*Вазь, вазь! Вазидке, кыйын-вйын нянь сэто. Одкевазы, тулыс пуны сйтсьетом*» («Отзовись, отзовись [свистулька]! Если отзовешься, хлеб с маслом дам. Если не засвистишь, весенние собачьи экскременты дам»). Только после этого начинали пробовать издавать звук на инструменте. Сами исполнители замечали, что инструмент после произнесения этой формулы начинал звучать: «*Кылверай но, шулаз сразу. Кылйкеверасал, ойшуласал*» («Слово сказала, засвистел сразу [инструмент]. Если бы слово не сказала, не засвистел бы») [1. ВК 205].

Магическая природа просматриваются и в функционировании *быз* 'волынки'. Музыкант с волынкой являлся обязательным участником свадебного обряда бесермян, сопровождая поезжан в их поездке к дому невесты, а также на протяжении всей свадьбы. Очевидно, что звуки волынки являлись оберегом для новобрачных: «все, кроме невесты, уходят в дом ее отца и здесь посреди избы складывают в груды все предметы свадебного наряда невесты – подарок жениха. Вокруг этой одежды образуют хоровод, который под звуки волынки пускается в пляс, хлопая в такт музыке ладошами» [37. С. 245]. Только после этого невеста надевает свой свадебный наряд. Музыкант сопровождает молодых и поезжан на третий день, когда все вместе отправляются на реку (летом, осенью) или к проруби (зимой), где приносят жертвоприношение водяному *вукузэ* (букв.: хозяин воды), чтобы он не наслал болезнь на молодую [37. С. 246]. Об игре на волынке во время свадебного обряда южных удмуртов отмечают и другие ученые-путешественники XVIII–XIX вв. [15; 27; 33; 34].

К сожалению, представить звучание волынки не представляется возможным из-за отсутствия каких-либо аудиоматериалов. Однако интересные заметки Н.П. Штейнфельда об игре на бесермянской волынке сообщают о непрерывном звучании свадебной мелодии, благодаря самостоятельной игре волынщика «в промежутке между пением» [37. С. 243]. Это наблюдение открывает в перспективе анализ следующих тезисов: непрерывность звучания музыкальной ткани³ и равнозначность вокального и инструментального начал.

Звучание волынки объясняется особенностью ее тембра – громкого, резкого, немного гнусавого, способного отпугнуть злых духов и уберечь молодых и поезжан от порчи.

Очистительной функцией наделялись и идиофоны (самозвучающие инструменты). Специфичность их тембра, звуковысотности не регулируемая, стала основной причиной промежуточного положения идиофонов между магией и собственно музыкой. Громкие, резкие, трескучие и звонкие звуки, издаваемые инструментами этой группы, многими народами наделялись способностью отпугивать злых духов и оберегать людей от их отрицательных и губительных воздействий: «их традиционная функция заключалась, прежде всего, в воздействии на мифические злые силы, а “воздействие на людей” было попутным» [7. С. 192].

В удмуртской традиционной культуре практически все самозвучающие инструменты выполняют магически-охранительную функцию. С оберегом связана игра на *гурпытсэт* 'печнойзаслонке' во время обряда в честь новорожденного *нунысюан* (букв.: свадьба/праздник [в честь] ребенка). Особенно опасным считалось переходное время, приходящееся на зимнее и летнее солнцестояние. Во время зимнего солнцестояния, согласно народным представлениям, по земле ходили злые духи переходного времени *вожо* [14. С. 33]. Поэтому обряд Зимнего ряжения *Вожо-дыр / Портмаськон* был направлен на благополучное прохождение переходного периода. Защитной функцией наделялись используемые в наряде ряженных *чингыли* 'шумовые подвески, бубенцы'.

К особому виду сигнального инструмента, описываемого некоторыми исследователями как охотничий [20. С. 14; 23. С. 14], относится натуральная продольная труба *чипчирган*. Название инструмента, с одной стороны, связывают со звукоподражательным глаголом *чипсыны* 'свистеть', 'разливаться стрельей', с другой, – с растением, из которого оно делается: *чипчирган* 'незрелая копьевидная'. Звук на чипчиргане извлекается не вдуванием, а втягиванием воздуха в себя.

³ Пример непрерывного пения наблюдается нами в обряде осеннего ряжения *Портмаськон* в традиции калмезских удмуртов, когда один напев плавно переходит в другой.

Связь с миром птиц аналогичного инструмента ярко проявляется в коми традиции, где инструмент называется *юсьпöлян* – лебединая дудка. Как отмечает коми исследователь П.И. Чисталев, при игре «возникает переливающийся в регистрах по высоте и тембру звук, сравниваемый с голосом лебедя <...>: “тур-ря, лур-ля, лурлл...”» [35. С. 87]. Видимо, звукоподражательность лежала в основе и удмуртского чипчиргана, отзвуки которой слышны в записанных рекрутских и плясовых наигрышах – это подобие курлыкания с посвистом. О виртуозности игры на этом инструменте у удмуртов Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальдписали: «<...>Записи эти показывают, что у удмуртов сохранилось огромное мастерство виртуозного использования **верхнего обертонового ряда** (подчеркнуто нами. – *И.П.*) чипчиргана при аранжировке на нем песенных напевов» [17. С. 28-29].

Думается, игра на чипчиргане не была связана с охотой на лебедя. Более того, в традиционной культуре удмуртов убивать лебедя считалось страшным грехом. Некогда у удмуртов с. Нырья Мамадышского уезда Казанской губернии (совр. с. Нырья Кукморского района Республики Татарстан) бытовал обычай во время большого моления отпускать на волю с большим почетом пару лебедей, которых заблаговременно покупали и кормили «самыми лакомыми яствами» [28. С. 38]. Возможно, атрибутируя чипчирган в качестве охотничьего инструмента, исследователи отмечали таким образом его ярко выраженную звукоподражательную природу, выработанную, видимо, «в результате долговременной практики имитации на инструментах голосов конкретных видов птиц» [6. С. 54]. На наш взгляд, здесь имеют место пережитки особого почитания некоторых зверей и птиц, считавшихся в культуре народа первопредками. Об этом говорят сохранившиеся в удмуртском традиционном фольклоре названия родов (*воршуд ним*), связанные с наименованиями отдельных птиц и животных. Среди них сохранилось и воршудно-родовое имя *Юсь* ‘лебедь’ [3. С. 41-42]. Исходя из этого, можно предположить, что первоначально натурально имитируемые крики птиц (зверей) как первопредков, в дальнейшем значительно усовершенствовались, усложнились, пройдя путь «абстрагирования конкретного звука-образа и магического его осмысления» [6. С. 54] до включения выработанных программно-образительных комплексов в композицию обрядовых и необрядовых наигрышей, ставших основными исполнительскими приемами на данном инструменте.

Образ чипчиргана в удмуртских лирических песнях приобретает художественно-эстетическую ценность. Так, звук инструмента образно ассоциируется с молодостью – самым ярким периодом жизни человека, когда он находится в хорошей физической форме и имеет сильный, звучный голос. Утрата же последнего однозначно связывается с прошедшей молодостью:

Чипчирганой кадь ик
Куарае но öй-а вал?
Бырозкалтактабере –
Куараёсынбörдыса!

[Не таким ли звучным] Словно, ой, чипчирган
Был мой голос?
Пропадет мой голос теперь –
От громких рыданий!

[16.С. 105]

Гуртлэн(ь) сопалазкър(ь)жам(ь)
куарае,
Гуртлэнтапалазтодмо вал.
Къччъ бон пъриз
Со чипчирган, ой, куарае.

С того конца деревни голос моего
пения [слышался]
На этом конце деревни узнавали, бывало.
Куда же подевался
Этот мой, [словно] чипчирган, ой, голос.

[1.МК 211]

Музыкальные инструменты с натянутой мембраной (кожей) в традиции удмуртов использовались реже. На сегодняшний день мы имеем наиболее полную информацию лишь о бубне *бубинь/бубен* – это односторонний бубен с широкой и тонкой или узкой и толстой обечайкой круглой/овальной формы, на которую натягивалась выделанная кожа собаки или козы. С обратной стороны к бубну крепилась рукоятка и подвешивались бубенцы. Известно, что играли на бубне в основном молодые парни и мужчины, сопровождая ритмику к танцу (под гармошку или без нее).

Возможно, исчезновение бубна из традиционной практики удмуртов связано с исчезновением роли *туно* как человека, обладающего способностями, характерными для шамана: он искусственно мог «привести себя в состояние транса, благодаря особому устройству психики» [11. С. 143]. По словам В.Е. Владыкина, шаманизм у удмуртов как форма религии не успел сложиться в силу определенных

исторических условий, «он остался лишь на своей начальной стадии оформления» [11. С. 143]. Известно, что бубен занимает важное место во многих культурах народов Сибири, особенно там, где большое распространение получил шаманизм. Исследователь музыкальной культуры народов Сибири Ю.И. Шейкин отмечает, что «шаманский бубен, став таковым, синтезировал результаты целой системы разовых предметов из подручных материалов», в качестве которых выступали палка, посох. Возможно поэтому позже, в годы запрета шаманских бубнов, «легко переходили обратно к “разовым предкам”», в качестве которых могли выступать крышка от кастрюли, палка, держалка над костром и т. д. [36. С. 63].

Среди всех музыкальных инструментов в удмуртской традиционной культуре самым высоким статусом наделяется струнно-щипковый инструмент *крезь*. Особое положение инструмента отмечается в этнографических источниках XVIII–XIX вв., исследовательских трудах XX–XXI вв. Мы заострим внимание лишь на одном моменте. Многие этнографические источники конца XVIII – начала XX вв., описывая обрядовые моления, подчеркивают обязательное присутствие *крезьчи* (музыканта-исполнителя) рядом со жрецом [4. С. 35; 5. С. 28; 24. С. 13, 19], что уже подчеркивает особый статус как самого музыканта, так и музыкального инструмента. Основным смыслом проводимых молений в сопровождении игры на крезе – донести мольбы-испрошения до Верхнего мира. То есть музыка должна была усилить это воздействие. Другой пример обязательного использования игры на крезе, описываемый П.М. Богаевским – выбор жреца шаманом *туно*, проходящий в виде исступленного танца под игру на музыкальном инструменте [5. С. 28–29]. Во время сеанса *туно* вводит себя в состояние транса, выкрикивая имя будущего жреца. Исходя из описываемых обрядовых ситуаций, можно однозначно заключить, что крезь и крезьчи выступают в роли медиаторов между человеческим и верхним мирами.

Хотя сегодня крезь ушел из своего традиционного бытования, прочно заняв место в академической сфере, воздействие его звучания остается прежним: умиротворяющим, дарящим надежду и излечивающим душу. Возможно, этим же можно объяснить внимание к струнно-щипковому инструменту и современных мастеров, находящихся в поиске гармоничного соотношения формы и звука. Кроме того, мифологические образы, археологические находки позволили современным мастерам дать вторую жизнь некоторым традиционным музыкальным инструментам. В первую очередь, это касается пятиструнного крезья, получившего название *пыжкрезь*, и глиняной свистульки – авторская разработка А.П. Степанова под названием *мугуран* отличается от традиционной свистульки формой в виде птицы с расправленными крыльями.

Таким образом, наряду с традиционными музыкальными инструментами, сохранившими реликты древних мировоззрений удмуртов, популярность получают и новые формы, реконструируемые на основе мифологических образов. Их популярность в современном сообществе, желание услышать их звучание, прикоснуться к ним, найти место в нынешнем мире, безусловно, связаны с прошлым, мифологическим временем.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Научно-отраслевой архив Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук.
2. Айхенвальд А.Ю., Петрухин В.Я., Хелимский Е.А. К реконструкции мифологических представлений финно-угорских народов // Балто-славянские исследования: 1981. М., 1982. С. 162–192.
3. Атаманов М.Г. Микроэтнонимы удмуртов // Микроэтнонимы удмуртов и их отражение в топонимике. Ижевск: НИИ, 1980. С. 3–66.
4. Блинов Н. Языческий культ вотяков. Вятка: Губернская типография, 1898.
5. Богаевский П.М. Очерк быта Сарапульских вотяков // Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском Этнографическом музее / под ред. В.Ф. Миллера. Вып. III. М.: Типография Е.Г. Потапова, 1888. С. 14–64.
6. Бояркин Н.И. Мордовские инструментальные наигрыши на орнитоморфную тему // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 49–62.
7. Бояркин Н.И. Политембровый шум как компонент и код ритуала (на мордовском материале) // Этномузыкаведение Поволжья и Приуралья. сб. науч. трудов. Ижевск: УИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 190–197.
8. Бояркин Н.И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: учеб. пособие. Саранск, 2004. Ч. 1.
9. Величкина О.В. Музыкальные инструменты и человеческое тело // Живая старина. 2003. № 1. С. 32–35.
10. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Индрик, 2000.
11. Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994.

12. Владыкина Т.Г. Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997.
13. Владыкина Т.Г. Образы лесных духов в удмуртской мифологии и фольклоре: I. Нюлэсмурт (лесной человек/леший) // Традиционная культура в изменяющемся мире / отв. ред. Т.Г. Владыкина, В.М. Гацак. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2009. С. 24–30.
14. Владыкина Т.Г., Глухова Г.А. Ар-год-берган: Обряды и праздники удмуртского календаря (Удмуртская обрядовая азбука). Ижевск, 2011.
15. Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов. Ч. 1. СПб, 1776.
16. Герд К. Удмурт калыккырзанъёс = Удмуртские народные песни. Ижевск: Удкнига, 1927. 1-тй книга 3-тйшуккетэз = 1-я книга 3-я часть.
17. Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. Удмуртские народные песни: Тексты и исследования. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1989.
18. Голубкова А.Н. Роль музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов // Вестн. Удм. Ун-та. 1992. № 6. С. 63-69.
19. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. Серия «Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения» / вст. ст. Н.И. Толстого, подготовка текста, коммент., указат. Е.Е. Левкиевской. М., 1995.
20. Карпов А.М. Древние музыкальные инструменты (К этнографическому изучению) // Истоки искусства Удмуртии: сб науч. тр. Ижевск: УИИЯЛ УрОАН СССР, 1989. С. 12-22.
21. Корепанов К.И. К изучению музыкального творчества населения Волго-Камья эпохи раннего железа // История и культура Волго-Вятского края (к 90-летию Вятской архивной комиссии): тез. докл. и сообщ. К Межрег. науч. конф. Киров, 1994. С. 53-55.
22. Коршунков В.А. Свистопляска // Энциклопедия земли Вятской. В 10 т. Т. 8: Этнография, фольклор / сост. В.А. Поздеев. Киров: Областная писательская организация, Администрация Кировской области, 1998. С. 341-362.
23. Кунгуров С.Н. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты. Ижевск, 1994.
24. Луппов П.Н. Из наблюдений над бытом удмуртов Варзятчинского края, Вотской Автономной Области. 34 с. // Отд. оттиски из 3-го вып. Об-ва по изуч. вотского края / под ред. Ф. Стрельцова. Ижевск: Тип. Вот. издат. товарищества «Удкнига», 1927. С. 81-114.
25. Мациевский И.В. О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээстираамат, 1980. С. 9-20.
26. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
27. Миллер Г.Ф. V. Описание языческих народов в Казанской губернии обитающих. СПб, 1791. Оттиск из календаря за 1986 г.
28. Нуриева И.М. Удмуртская традиционная музыка и мифология // Удмуртская мифология / науч. ред. В.Е. Владыкин. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. С. 67-83.
29. Нуриева И.М., Пчеловодова И.В. Голоса птиц в языке и мифопоэтической традиции удмуртов // Традиционная культура. 2016. № 2. С. 42-52.
30. Островский Д.Вотяки Казанской губернии. Казань: Лито- и типография К.А. Тилли, 1873.(Труды общества естествоиспытателей при Императорском Казанском университете. Т. IV, № 1.)
31. Плотникова А.А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С.М. Толстая. М., 1999. С. 295–304.
32. Пчеловодова И.В. Жанровый состав традиционной инструментальной музыки удмуртов. 2016 (рукопись статьи).
33. Риттих А.Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. XIV. Казань, 1870. С. 201-215.
34. Рычков Н.П. Журнал или путевые записки 1769–1770. СПб, 1770.
35. Чисталев П.И. Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1984.
36. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Вост. лит., 2002.
37. Штейнфельд Н.П. Бесермяне. Опыт этнографического исследования // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1895 г. Вятка, 1894. С. 220–259.
38. Munkácsi Bernát. Votjárnépköltészetihagyományok. Budapest: kiadja a Magyar tudományos academia, 1887.

*I.V. Pchelovodova***SOUND-VOICE-INSTRUMENT IN THE MYTHOLOGICAL CONCEPT OF THE UDMURTS**

The article deals with the Udmurt traditional musical instruments from the mythological point of view. A large corpus of musical instruments and sound tools for practical and domestic purposes is investigated. The field of instrumentation is augmented with the ways of corporomusical manifestation. The mythological context of traditional instruments, its timbre and intonation complexes are analyzed through the prism of magical views, reflected in folk beliefs. The study has shown that the way of communication with the outside world (development, protection or influence) has become the main principle of selection of musical instruments as magic. On the one hand, the sounding was meant to help people in adapting to foreign space, providing a kind of 'disguise' (for instance, hunter's onomatopoeia with the help of human voice and musical instruments), on the other hand, it was intended to protect from negative influences of evil spirits (in particular, playing the bag pipe *byz* and different idiophones). The connection with the world of ancestors is traced in the sounding of natural trumpet *chipchirgan*. Particular attention is paid to such musical instruments as tambourine and *krez*. The reasons for implementing new constructions for some national instruments (*pyzhkrez*, *muguran*) are examined.

Keywords: the Udmurts, traditional musical instruments, sound tools, timbre, corporomusic, function, mythological concept, beliefs.

Пчеловодова Ирина Вячеславовна,
кандидат филологических наук, научный сотрудник
Удмуртский институт истории, языка и литературы
Уральского отделения Российской академии наук
426004, Россия, г. Ижевск, ул. Ломоносова, 4
E-mail: orimush@mail.ru

Pchelovodova I.V.,
Candidate of Philology, Researcher
Udmurt Institute of History, Language and Literature
of Ural Branch of the Russian Academy of Sciences
Lomonosova st., 4, Izhevsk, Russia, 426004
E-mail: orimush@mail.ru