

А. П. ОКЛАДНИКОВ

## ИЗ ОБЛАСТИ ДРЕВНЕЙ КУЛЬТУРЫ ЯКУТОВ

Историко-археологические исследования в Якутии, направленные на выяснение древней истории этой обширной области Советского Союза, неизбежно приводят исследователя к старому вопросу о происхождении и характере самобытной культуры самого многочисленного и достигшего наиболее высокого уровня в своем культурном развитии северного народа — якутов-сахаларов. Одним из наименее разработанных частных вопросов в этой области является вопрос о характере и уровне развития музыкальной культуры якутского народа.

Как в общей историко-этнографической, так и в специальной литературе часто высказывалось мнение о низком уровне развития и примитивности музыкальной культуры северных племен, не исключая и якутов-сахаларов. В единственной специальной сводке о музыке сибирских племен З. Эвальд, В. Косованова и С. Абаянцева утверждается, например, что «в силу запоздания процессов разложения родового строя в области идеологических надстроек у всех вообще северных племен Сибири налицо и наиболее примитивная стадия музыкального мышления по сравнению с другими сибирскими народностями», не говоря уж о народах иных стран<sup>1</sup>. В качестве наиболее веского доказательства, свидетельствующего в пользу такого вывода, авторы этой сводной статьи отмечают «чрезвычайно слабое развитие инструментальной музыки». Инструментарий описанных народностей ограничивается, по их словам, так называемым «варганом», распространенным у всех народностей Севера, деревянной или камышевой дудкой у тунгусов, домброй у остяков и бубном, составляющим профессиональную принадлежность шамана<sup>2</sup>.

Что касается якутов, то относительно их инструментальной музыки все авторы единогласно констатировали ее низкий уровень и скудость инструментария, более скудного даже, чем у тех же, например, остяков-хантэ. Еще А. Ф. Миддендорф писал о якутах: «Хотя эти, полные жизни, наблюдатели природы готовы петь во всякое время, но единственные музыкальные инструменты, которые я встречал у них, — скрипка и варган, оба очевидно заимствованы у русских»<sup>3</sup>.

Рудольф Маак, автор замечательного труда о Вилюйском округе и его населении, констатировал такую же, если не более мрачную, картину: «Якутские танцы никогда не сопровождаются музыкой, и вообще вилюйские якуты никакой музыки не знают и никаких музыкальных инструментов не имеют, за исключением разве заимствованного у русских неблагозвучного варгана, на котором праздные якуты бренчат иногда по целым дням»<sup>4</sup>. «Якуты, — писал позднее Серошевский, — очень любят слушать инструментальную музыку, особенно игру на скрипке, но у них самих нет никаких музыкальных инструментов, кроме хамыс'а»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Сибирская Советская энциклопедия, т. III, стр. 579.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> А. Ф. Миддендорф. Путешествие на север и восток Сибири, часть II. Север и восток Сибири в естественно-историческом отношении. Отдел VI. Коренные жители Сибири. СПб., 1878, стр. 807.

<sup>4</sup> Р. Маак. Вилюйский округ Якутской области, ч. III, СПб., 1887, стр. 116.

<sup>5</sup> В. Серошевский. Якуты, СПб., 1896, стр. 592.

В последнее время известный музыковед В. Беляев писал, что «до сих пор нам известно только два якутских национальных инструмента — хомус и шаманский бубен, относящийся к одним из древнейших и примитивнейших видов музыкальных инструментов, а также единичные экземпляры струнных инструментов, или заимствованных у соседних народов, или же сделанных в подражание этим инструментам»<sup>6</sup>. «Хомус,— продолжал Беляев,— это варган, инструмент, широко распространенный среди народов Сибири, Средней Азии и Восточной Европы»<sup>7</sup>. «Первоначально он делался из дерева или рога (кости), в настоящее время он делается из металла — железа (остов инструмента) и стали (вибрирующая пластинка). Что же касается шаманского бубна, применявшегося для култовых целей, то он на развитие мелодий якутского музыкального искусства влияния не оказал»<sup>8</sup>.

Бубен, таким образом, из состава народных музыкальных инструментов исключается, струнные музыкальные инструменты признаются заимствованными, а от якутского музыкального инструментария остается один только варган, тимир-комус, музыкальные возможности которого специфичны и ограничены.

Из этого краткого обзора видно, что на протяжении целого столетия безраздельно господствовало разделяемое наиболее авторитетными исследователями (этнографами и специалистами-музыковедами) убеждение в крайней примитивности музыкально-инструментальной культуры якутов, убеждение, как будто бы надежно подкрепляемое также наблюдениями над их бытом и общественным строем, обнаруживающими, как полагают, такие же черты застойности и примитивности, как и области музыкальной культуры.

Не все еще здесь, однако, ясно, и налицо ряд таких моментов, которые нуждаются в дополнительной разработке и тщательной проверке новыми фактами.

Обращает внимание, прежде всего, вопрос о соотношении вокальной и инструментальной музыки якутов. Известно, что якуты обладают значительно развитым вокальным искусством, связанным с якутской народной сказкой и песней. Якутские сказочники (джиретян ыллааччылар)<sup>9</sup> являются одновременно и поэтами-импровизаторами и профессиональными певцами, ведущими свое повествование на основе определенных музыкальных мотивов, которыми они владеют в совершенстве<sup>10</sup>. Ф. Г. Корнилов констатирует наличие у якутов пяти видов былинно-сказочных мотивов речитативно-певучего характера<sup>11</sup>. Богатство мелодий, устоявшийся и хорошо разработанный музыкальный стиль, наличие профессиональных мастеров-исполнителей, не только в совершенстве владеющих привычными мелодиями, но и умеющих искусно разнообразить традиционные мелодические узоры и вмещающих в своей изумительной памяти тысячи, а то и десятки тысяч строк монументальных эпических поэм<sup>12</sup>,— все это свидетельствует о древности, а вместе с тем и о зрелости музыкально-вокального народного искусства якутов.

<sup>6</sup> В. Беляев. Якутские народные песни (в сборнике якутских народных песен, собранных Корниловым), «Советская музыка», № 9, 1937, стр. 12.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Т. е. дьйэрэтэн ыллааччылар.

<sup>10</sup> В. Беляев. Указ. соч., стр. 1; ср. Ф. Г. Корнилов. «Сборник якутских народных песен», Музгиз, 1936; Пейко и Штейнман. О музыке якутов. «Советская музыка», № 2, 1940.

<sup>11</sup> Ф. Г. Корнилов. Указ. соч.

<sup>12</sup> Ср. М. Д. Говоров. Мульдүү Бөгө. Якутский героический эпос — олонх М., 1938; В. Серошевский. Якуты, стр. 587—596; Его же. О якутских песнях и пещцах. Известия Вост.-Сиб. отдела РГО, т. XXIV, вып. 2, Иркутск, 1893, ст. 48—55.

Для характеристики его древности не безынтересен один незначительный, но выразительный пример. У каждого, кто видел и слышал якутских народных певцов — исполнителей олонхо, в памяти остается одна и та же традиционная поза певца во время исполнения им арий действующих лиц — героев эпоса. Певец сидит, заложив ногу на ногу, спина его согнута, а одна рука ладонью придерживает слегка склоненную на бок голову. Совершенно такая же поза свойственна была и певцам древнего Египта: «Ладонь руки певца приложена к уху, щеке и шее, чтобы легкими нажатиями ее заставить голос вибрировать», — пишет К. Закс в очерке «Музыкальная культура древнего Египта» по поводу барельефа, датирующегося временем около 2700 лет назад. «Так поступают и современные певцы на Востоке», — добавляет он, имея, очевидно, в виду Иран и арабские страны, Передний Восток с его богато развитым и своеобразным музыкальным искусством<sup>13</sup>.

Зрелому и хорошо развитому в его своеобразии вокальному искусству якутов должна, очевидно, соответствовать не менее развитая инструментальная музыка. Известно, что монгольские, хакасские, казахские народные певцы-сказители сочетают вокальные элементы своего мастерства с инструментальной музыкой. Они нередко сопровождают исполнение своих поэм музыкальным аккомпанементом на струнных инструментах<sup>14</sup>. То же, казалось бы, должно было наблюдаться у якутов. Но этому противоречат, как мы видели, авторитетные отзывы специалистов-музыковедов, свидетельствующие если не о полном отсутствии, то во всяком случае о крайне низком уровне развития и скудости ассортимента музыкальных инструментов якутов. Правда, Серошевский отмечал, что хомус иногда употреблялся и как сопроводитель пения и рассказа, но тут же констатировал: «аккомпанемент на хомусе невозможен, и серебристые нежные его звуки певец вставляет в песню только как украшения, как удары кимвала...»<sup>15</sup>.

Чтобы разобраться в этой общей проблеме, нужно, очевидно, особо рассмотреть частные, но существенные вопросы и в том числе — о художественно-исторической и практической музыкальной ценности такого элемента древней музыки северных племен, как бубен, существующий сейчас, как известно, только в сфере шаманства. Бубен, с его животной мембраной, по справедливому замечанию того же В. Беляева, возник очень рано и, вероятно, задолго до оформления современного шаманства. В музыке бубна отложились несомненно целые тысячелетия исторического прошлого северян, и не удивительно, что она достигла на Севере очень высокого уровня, отлилась в глубоко своеобразные, сложные и богатые формы зрелого мастерства. Каждый, кто видел якутский бубен в руках подлинного мастера и слышал его исполнение, мог убедиться, что грубый, простой инструмент действительно начинает жить особой, глубоко своеобразной жизнью, неожиданно разнообразная ритмика сочетается с особой выразительностью и неистощимым богатством звука. Слушая такого мастера, начинаешь понимать, почему существовали особые обряды оживотворения бубна и почему последний чуть ли не преимущественно перед всеми иными аксессуарами шамана наделяется свойствами живого существа.

И к якутскому бубну, очевидно, может быть отнесено очень интересное замечание В. Беляева относительно возможности использования узбекского бубна в современной музыкальной практике: «Сравним

<sup>13</sup> К. Закс. Музыкальная культура Египта. В сб. «Музыкальная культура Древнего мира». Музгиз, 1937, стр. 53.

<sup>14</sup> Например, по словам Вербицкого, рапсоды алтайцев под двухструнную балалайку (кайлачан кабус или шертпе комус) рассказывают о деяниях богатырей (Вербицкий. Алтайские инородцы, стр. 139).

<sup>15</sup> В. Серошевский. Якуты, стр. 592.

узбекский бубен с бубном европейского оркестра. При очень большом сходстве между звуком и использованием в оркестре этих двух инструментов, между ними также наблюдается и большая разница в звуковоспроизведении, но на этот раз не в пользу европейского бубна, далеко уступающего своему узбекскому собрату как в разнообразии удара, так и в отношении богатства и виртуозности ритмсов»<sup>16</sup>.

Заслуживает внимания и второй частный вопрос — о струнных инструментах якутов, с которым также связаны не только общие историко-культурные проблемы, но и конкретные задачи развития и повышения национальной культуры.

Оставляя в стороне «якутскую скрипку» — смычковый струнный инструмент, сведения о котором были опубликованы еще Миддендорфом<sup>17</sup>, остановимся в данном случае только на одном факте, крайне интересном для истории культуры якутского народа.

Девяносто лет назад тот же Р. Маак, который застал на Вилюе только тимир-хомус и шаманский бубен, констатировал, что в древности у здешних якутов существовал и еще один, крайне любопытный по устройству и способу употребления музыкальный инструмент.

Маак писал по этому поводу: «К вещественным атрибутам шамана принадлежали, как известно, плащ и бубен с колотушкой. Все мои старания добыть эти предметы остались безуспешными, потому ли, что такие предметы вообще стали уже редкостью, или вследствие боязни возбудить какие-либо подозрения начальства. По всей вероятности, здесь действовали обе указанные причины. Все якуты уверяли меня, что у шаманов, кроме инструмента, называющегося тюнгниурь, по которому они били колотушкой (былаяк) и при посредстве которого спускались в подземное царство, был еще другой — дюгюрь. В якутских сказках говорится, что шаман бил в этот последний металлической лопаткой, перебирая в то же время пальцами натянутые на нем струны. Несомненно, что это был своего рода бубен, и будущим исследователям предстоит собрать о нем более подробные сведения»<sup>18</sup>. «Будущим исследователям», на которых рассчитывал Маак, однако, не удалось оправдать его надежд. Они только повторяли сведения Маака, но ничего существенного, что могло бы дополнить или разъяснить их, добавить не могли<sup>19</sup>. Так поступил в своей культурно-исторической энциклопедии, в словаре якутского языка, даже Э. К. Пекарский<sup>20</sup>. И это понятно. Маак производил свои исследования около ста лет назад. Но ни сам он, ни его информаторы описываемого музыкального инструмента — «дюгюра» уже не видели; его не видали, должно быть, и их отцы, так как Маак определенно указывает, что сведения о таком инструменте содержатся только в «сказках», т. е. в былинном эпосе якутов, в олонхо.

Быт и культура вилюйских якутов в половине XIX в., когда их христианизация была уже завершена, разумеется, резко отличались не только от того, что существовало в полуполюгендарное время олонхо, в этот отдаленный «героический век», но и от того, что было здесь за каких-нибудь двести лет до Маака, в момент появления казаков на Лене. В ходе времени старинная культура продолжала распадаться и исчезать со все возрастающей быстротой. Нет ничего удивительного, следовательно, в том обстоятельстве, что сведения Маака остались изолиро-

<sup>16</sup> В. Беляев. Музыкальные инструменты Узбекистана. Музгиз, М., 1933, стр. 122.

<sup>17</sup> Изображенная у Миддендорфа якутская скрипка определенно отличается от «русской скрипки». Не исключено совсем иное ее происхождение.

<sup>18</sup> Р. Маак. Вилюйский округ, ч. III, СПб., 1887, стр. 118.

<sup>19</sup> Ср., например, В. Ф. Трошанский, Эволюция черной веры (Шаманства) у якутов. Ученые записки Казанского ун-та, т. 70, кн. 4, 1903, стр. 128—129.

<sup>20</sup> Э. К. Пекарский. Словарь якутского языка, стр. 758.

ванными и не нашли подтверждения в позднейших этнографических материалах. Но тем драгоценнее они для истории якутской культуры, тем большего они заслуживают внимания со стороны исследователей, в том числе не одних лишь исследователей развития музыкального искусства, но и этнографов, археологов и историков вообще.

Что же такое «дюгюр», о котором говорит Маак? Название этого музыкального инструмента, несомненно, является лишь одним из вариантов термина, обозначающего ныне в якутском языке шаманский бубен. В словаре Пекарского, со ссылкой на Маака и Порядина, под термином «дюгюр», «дюнгор» и «тюнгюр» значится как загадочный инструмент, отмеченный Мааком, так и «шаманский бубен или барабан яйцевидной формы с железной крестовиной (быарык) на внутренней стороне, который увешивается колокольчиками и побрякушками (аарык); служит шаману лошадь, когда он отправляется в царство духов».

Сам Маак приводит рядом два близких друг другу слова «тюнгюр» и «дюгюр», из которых именно первое обозначает, по его словам, обыкновенный бубен шаманов, т. е. воображаемого шаманского коня.

Серошевский приводит, как название шаманского бубна, слово «тюнгюр»<sup>21</sup>, Приклонский — «дюгюр»<sup>22</sup>. Отсюда видно, что во всех приводимых выше словах встречается закономерное чередование звуков «д» и «т» в начале слова, а иногда звук «нг» в середине слова заменяется звуком «г», сам же термин в основе остается стабильным.

Имея в виду эти факты, мы можем выйти и за пределы якутского языкового мира, сначала в область наиболее близких к якутам в территориальном отношении тюркских и других племен Сибири. Как выяснил еще Трошанский, у всех их термин дюнгор в разных его вариантах тоже обозначает шаманский бубен; таковы алтайские, тофаларские, сойотские термины — тюнгур; тувинские — донкюр, хентургин, тюнгур, монгольский — дюнгор и манчжурский — тункень<sup>23</sup>. В древнетюркских рунических текстах бубен шамана называется тюнгюр<sup>24</sup>.

Среди струнных инструментов Востока, а не только среди бубнов и им подобных, мы действительно можем обнаружить такие, которые по своему названию и по устройству являются родственными «дюгюру» Маака.

На Востоке широко распространены были с древних времен музыкальные инструменты, известные под названием: дюнгор, дюгюр, домбур, донбуре, думбул, думбра, домбра, домр, домра, а также и под названием: танбур, тамбур, топшуур, тунбур, тамбурин (западноевропейский), торбан, пандура, бандура.

Некоторые из них, в виде исключения, представляют собой духовые инструменты (монгольская труба — дунбуре) или ударные барабаны (азербайджанский думбул, западноевропейский тамбурин). Но остальные принадлежат к числу струнных и, в подавляющем своем большинстве, к категории лютневидных инструментов.

Общие признаки такого инструмента, известного обычно под названием домбры, более или менее постоянны: «Домбра или думбра — щипковый инструмент с двумя или тремя кишечными, а иногда металлическими струнами. Резонаторный корпус грушевидной формы, выдолблен из целого куска дерева и покрыт тоненькой декой. Гриф с навязанными на него ладами (обычно) делается чаще всего из того же куска дерева, что и корпус. Длина домбры вместе с грифом от 85 до 95 см.

<sup>21</sup> В. Серошевский. Якуты, стр. 635.

<sup>22</sup> В. Приклонский. О шаманстве у якутов. Известия Вост. Сиб. отдела РГО, № 1—2, 1886, стр. 100.

<sup>23</sup> Трошанский. Указ. соч., стр. 128.

<sup>24</sup> В. В. Радлов. Опыт словаря тюркских наречий, вып. 17, стр. 1543.

Играют на домбре щипком пальцев и взмахами кисти (как на балалайке), реже перышком или самодельным плектром. Строй домбры меняется в зависимости от вкуса исполнителей (чаще всего это строй в кварту). Домбра служит преимущественно для аккомпанемента пению»<sup>25</sup>.

Как конкретный вариант такого инструмента может быть приведен узбекский танбур (тунбур, тумбур, тамбур), представляющий, по словам В. Беляева, один из древнейших струнных инструментов «эпохи диатонических звукорядов» и один из самых ранних струнных инструментов с одной мелодической струной.

Танбур имеет обычно общую длину в пять пядей, т. е. около 114 см. Он имеет длинный гриф, долбленный корпус и три металлические струны, причем верхняя из них является мелодической, средняя настроенной, а третья резонирующей. Основных ладов у танбура бывает 16. Играют на танбуре преимущественно металлическим плектром, надеваемым на указательный палец правой руки, ударяя по струне вверх и вниз<sup>26</sup>.

Как видно из приведенных выше примеров, загадочный «дюгюр» Маака по своему названию помещается в ряду возможных вариантов названий восточных танбуровидных инструментов, где налицо переходы «д» в «т», «н» в «м».

Вполне естественно также, что звук «д» (пандура) замещает звук «г» — элемент дифтонга «нг», присутствующего в словах тунгюр, дюнгюр и т. п. Звук «р», как видно из сказанного, сохраняется во всех случаях неизменным, только лишь дополняясь иногда конечным звуком «а» (домбра, пандура).

Общность же устройства инструмента выражается здесь не только в самом существенном, в наличии струн, но и в устройстве корпуса — резонатора. Маак говорит о том, что якутский дюгюр имел вид бубна, а это значит, что резонатор его был обтянут шкурой подобно шаманскому бубну.

Точно так же и у танбуровидных инструментов резонирующий ящик вместо верхней деки часто обтягивается кожей или пузырем<sup>27</sup>.

Одинаков и способ употребления: подобно узбекскому танбуру и вообще лютневидным инструментам дюгюр Маака был щипковым, а не смычковым инструментом. Особенно любопытна упоминаемая Мааком металлическая лопаточка — это не что иное, как металлический плектр, применяемый и сейчас при игре на танбуре.

Можем считать верным также и сообщение Маака о применении «дюгюра» шаманами в ходе камлания, хотя в его время, в половине 19-го столетия, якутские шаманы пользовались одним только бубном обычного устройства. Известно, например, что шаманы казахов — баксы употребляли во время камлания не бубен, а двухструнный инструмент, кобыз. Рыбаков пишет о них: «чтобы производить чудеса, баксы должен привести себя в возбуждение, ради чего он играет на кобызе, двухструнном смычковом инструменте»<sup>28</sup>.

Манчжурские шаманы и простой народ, по словам Захарова, употребляли трехструнную «балалайку», известную под названием «тэн-

<sup>25</sup> Большая Советская энциклопедия, т. 23, стр. 111; ср. А. А. Фаминицын. Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. СПб., 1891.

<sup>26</sup> В. Беляев. Музыкальные инструменты Узбекистана. Труды Научно-иссл. ин-та по изучению народной и классической музыки узбеков. Музгиз, М., 1933, стр. 76—87.

<sup>27</sup> См. Сибирская Советская энциклопедия, т. III, стр. 596; В. Беляев. Музыкальные инструменты Узбекистана, стр. 53, 54, 69—78.

<sup>28</sup> Отчет Б. Рыбакова о поездке к киргизам летом 1896 г., по поручению ИРГО. «Живая Старина», вып. II, 1897, стр. 205.

гэри»<sup>29</sup>. Под названием «шангир» в литературе известна такая же трехструнная «балалайка» вогульских шаманов<sup>30</sup>.

Вполне вероятно поэтому, что и древние якутские шаманы, о которых слышал на Вилюе Маак, могли пользоваться наряду с бубном и струнным музыкальным инструментом, подобным трехструнной балалайке манчжур и вогулов или двухструнному комузу казахских шаманов — баксы.

Из этого не следует, впрочем, что древний якутский «дюгюр» был профессиональной принадлежностью одних только шаманов. Напротив, подобно алтайскому кобузу и трехструнной балалайке манчжуров, он должен был являться и общенародным музыкальным инструментом.

Таким образом, резюмируя все сказанное выше, мы можем сделать общий вывод, что у якутов действительно должен был существовать струнный инструмент — дюгюр с резонатором, затянутым мембраной из шкуры животного, родственный по своему названию, структуре и способу употребления современным и древним тамбуровидным инструментам.

О глубокой древности подобного инструмента свидетельствует не только упоминание его в олонхо, но и исторические документы, показывающие широкое распространение в древности таких лютневидных инструментов, носивших название «танбур» или «тунбур» в тех или иных его вариантах у различных народов Азии.

Древнейшие свидетельства о существовании такого инструмента «лютни с небольшим резонатором и несоразмерно длинным грифом» происходят из Месопотамии. Его изображение мы впервые встречаем, пишет К. Закс, «на черепке сумерийского происхождения, эпохи примерно 2500 г. до н. э... Греки были знакомы с этой лютней и называли ее ассирийской пандурой»<sup>31</sup>.

Арабские писатели IX—X вв. хорошо знали танбур или «тинбур» и нередко упоминают о нем в своих сочинениях, в том числе и в книгах, касающихся Восточной Европы.

Арабский писатель Аль-Фараби, писавший в начале X в., знал танбуры двух видов: хоросанский, употреблявшийся в Иране, и багдадский «специально-арабский»<sup>32</sup>. В то же самое время знаменитый путешественник Ахмед Ибн-Фадлан наблюдал танбур в употреблении у русов во время похорон знатного руса. Ибн-Фадлан называет его «танбур». Френ, переводя этот термин словом «Laute» — лютня, указывал, что тунбур имел вид струнного инструмента с круглым ящиком и длинной ручкой для струн (грифом)<sup>33</sup>. Этот же самый инструмент отмечается, по видимому, арабским писателем Ибн-Дастан в «Книге драгоценных сокровищ» как восьмиструнная лютня славян<sup>34</sup>.

По мнению Н. Финдейзена, инструменты на фресках Киево-Софийского собора, изображающих акробатов, паяцев и музыкантов, «вовсе не греческие, ибо у греков не было арф, подобных труб и, конечно, домбр», а восточные. Струнный щипковый инструмент с овальным кор-

<sup>29</sup> Ив. Захаров. Полный манчжурско-русский словарь, СПб., 1875, стр. 720.

<sup>30</sup> Г. Н. Потанин. Громовник по поверьям Южной Сибири и Северной Монголии. Журнал Министерства народного просвещения, ч. СХСІХ, СПб., январь 1882, стр. 122.

<sup>31</sup> К. Закс. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии. Сб. «Музыкальная культура Древнего Мира», стр. 98.

<sup>32</sup> Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1, стр. 51—58.

<sup>33</sup> Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу, перевод и комментарии под ред. акад. И. Ю. Крачковского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1939, стр. 148.

<sup>34</sup> Г. Я. Гаркави. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. СПб., 1870, стр. 265.

пусом и длинным грифом, изображенный на фресках, по его словам, определенно напоминает тип восточных танбуров<sup>35</sup>.

При таком широком распространении его в древности происхождение «танбура», тем не менее, остается невыясненным. Есть мнение, что он возник в странах классического Востока, откуда распространился по другим областям Старого Света. В таком случае термин «тюнгюр» или «дюнгор» является последним и наиболее поздним видоизменением названия этого инструмента. Не лишено, однако, интереса и то обстоятельство, что в языках сибирских народов имеются корни, которые могут объяснить происхождение слова дюнгор и других родственных ему терминов, бытовавших в Сибири.

В языке эвенков (тунгусов) имеется, например, слово «дюнгоды» — гром, откуда происходит глагол «дюнгдырэ-ми» — греметь, что бросает яркий свет и на культовый характер бубна как орудия, воспроизводящего небесный гром<sup>36</sup>. В языках тюркских народов название бубна тоже связывается с глаголами стучать, греметь, брнчать (тюнгюрэт, тюнгюлэ, тюнгилдэ, тюнгюрдэ)<sup>37</sup>.

В языке тюрков танну-тувинцев (сойотов) по материалам, собранным Кастреном, гром прямо называется словом «тюнгурут», в тождественности которого с наименованием бубна не может быть сомнения<sup>38</sup>.

Следует вспомнить также, что Г. Н. Потанин еще в 1882 г. пришел к выводу о тесной связи, существующей в понятиях различных народов Сибири между «бубном» и «громом». «Камлание, — писал он, — есть представление грозового явления, звуки бубна есть подражание небесному грому»<sup>39</sup>. Сам же Громовник, мифическое существо, в котором персонифицировались грозовые явления, имеет, по словам Потанина, наименование одинаковое с названием бубна: «бубны по большей части носят общее с ним имя: хэнгрик, тюнгюр, тунгыр, тюрэ». Громовник, о котором писал Г. Н. Потанин<sup>40</sup>, первоначально, несомненно, представлялся в образе животного — небесного верблюда, жеребца или дракона — лу (у китайцев).

Так, по рассказу одного халхасца, писал Потанин, гром «это — верблюд, на котором сидит человек, бьющий в бубен». По якутским воззрениям, дух, податель конного скота, Джесегей, обитает на небе и имеет вид жеребца<sup>41</sup>. Громкое ржание этого небесного жеребца и слышится людям, как гром.

Небесному громовому жеребцу закономерно соответствует воображаемый конь шамана — шаманский бубен, издающий такие же рокоцущие громовые звуки; не случайно шаманы тех же якутов говорили, что бубен служил для них конем, на котором они совершают свои поездки в мир духов<sup>42</sup>.

Наименование бубна тесно связано, наконец, как один из составных элементов единого в основе семантического пучка, с обозначением неба, а также и преисподней — «нижнего неба». Сюда входит архаическое тюркское слово, сохраненное венгерским языком — тенгер, эвенкий-

<sup>35</sup> Н. Финдейзен. Очерки, т. I, вып. 1, стр. 56—57.

<sup>36</sup> Г. М. Василевич. Эвенкийско-русский (тунгусско-русский) словарь. М.—Л., 1940, стр. 48. Следует попутно отметить, что такая же связь термина, обозначающего небесный гром, с обозначением шаманского бубна, выражена в языке эвенков и в другой форме. Бубен называется словом «унгтывун», откуда — «унгтуты-ми», бить в бубен, шаманить. Эти слова восходят к слову «унгня» — гроза, грозовая туча (там же, стр. 144).

<sup>37</sup> В. В. Радлов. Опыт словаря тюркских наречий, вып. 17, стр. 1543—1545.

<sup>38</sup> Kastren. Versuch einer Koibalischen und Karagassischen Sprachlehre, S. 99.

<sup>39</sup> Потанин. Громовник. ЖМНП, февраль 1882, стр. 317.

<sup>40</sup> Там же, стр. 326; ср. ЖМНП, январь 1882, стр. 136.

<sup>41</sup> Трошанский. Эволюция черной веры, стр. 42, прим. 1.

<sup>42</sup> Там же, стр. 129; ср. Потанин. Громовник, ЖМНП, февраль 1882, стр. 317.

ское — тунгер, эвенское — тонгор, тонгар, тюркское — денгиз, тенгиз и другие, обозначающие море или озеро<sup>43</sup>.

Более чем вероятно, следовательно, самостоятельное, местное, т. е. северо- и центрально-азиатское вообще происхождение якутского термина дюнгюр и соответствующих ему музыкальных инструментов, не только шаманского бубна, но и струнного лютневидного инструмента, упоминаемого Мааком.

Существенно при этом, что единство терминологии в данном случае указывает на непосредственную генетическую связь обоих инструментов — ударного и струнного. Можно предположить, следовательно, такую их историю: сначала у предков якутов, тунгусов и других племен Сибири появился простейший ударный инструмент типа бубна, воспроизводящий гром («дюнгды») — дюнгюр. Затем он был дополнен струнами, в связи с чем понадобились гриф и лады. Струны приобрели впоследствии первостепенное значение, а бубен из самостоятельного и ведущего ударного инструмента превратился в придаток к ним. Его значение ограничено было теперь скромной ролью простого резонатора — усилителя звука, прежняя же колотушка — былая превратилась в лопаточку — плектр.

Так возник совершенно новый по типу музыкальный инструмент и оформилась новая исполнительская техника, хотя за этим новым инструментом долгое время все еще сохранялось традиционное наименование старого ударного инструмента — бубна. О возможности подобной эволюции писал еще Г. Н. Потанин: «струнные инструменты не образовались ли из бубна? Киргизская балалайка имеет вид круглого ящика, к которому приделан гриф, у китайского пишиандзы этот ящик цилиндрический; к форме этих инструментов ближе будет китайский бубен, который делается с ручкой, отчего он похож на черпак или уполовник»<sup>44</sup>. Там же Г. Н. Потанин отмечает сходство между названиями бубна — «домбура» в буддийских монастырях и «домбры» — балалайки, подтверждающее возможность такого перехода от ударного инструмента к струнному. Упоминание Маака о том, что по древнему струнному инструменту дюгюр били лопаточкой, возможно, указывает, что им действительно еще пользовались и как ударным инструментом, поколачивая по нижней, обтянутой шкурой стороне резонатора и одновременно перебирая струны.

В таком случае этот дюгюр должен был представлять замечательный в своем роде пример перехода от ударного инструмента типа бубна к струнному типу лютни — драгоценное эволюционное звено, к сожалению, уже утраченное.

Древний якутский дюгюр, о котором говорит Маак, представляет большой интерес не только для истории музыки как таковой, но и для истории якутской культуры в целом, неотъемлемой частью которой является история музыкальной культуры якутов.

Существование в прошлом у якутов более совершенного и разнообразного музыкального инструментария, чем в позднейшее время, подкрепляет и усиливает общий вывод о более высокой и развитой во многих отношениях культуре ранних предков якутов, чем та, которую застали у них казаки в XVII веке.

Струнный инструмент дюгюр, ближайший родственник, а может быть, и стадийный предшественник различных тамбуровидных инструментов Восточной Европы и Переднего Востока, входит в число таких элементов этой древней культуры якутов, как свидетельства эпоса и

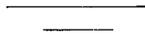
<sup>43</sup> Г. Н. Потанин. Громовник, ЖМНП, февраль 1882, стр. 309; Г. М. Василевич. Эвенкийско-русский (тунгусско-русский) словарь. М., 1940, стр. 128.

<sup>44</sup> Г. Н. Потанин. Громовник, ЖМНП, февраль 1882; стр. 326.

языка о наличии письменности у их предков, о более развитом социальном строе или высоком уровне хозяйственного быта (земледелие, разведение верблюдов и овец и т. д.)<sup>45</sup>.

Чтобы полнее представить эту древнюю культуру, а вместе с тем выяснить среду, в которой она развивалась, нужно вспомнить окружение, в котором существовали наиболее вероятные южные предки якутов — курыканы Прибайкалья. Курыканское искусство, известное нам по наскальным изображениям Верхней Лены, и одновременная им письменность, образцы которой уцелели на ленских скалах, выразительно свидетельствуют о связях курыканов с областью передовой в Южной Сибири тюркской культуры енисейских кыргызов (хагясов). Характерно поэтому, что наскальные изображения Енисея и китайские письменные источники в полном согласии друг с другом свидетельствуют о широком развитии у них за тысячу лет назад музыкально-зрелищного дела. «Из зрелищ,— писали китайцы,— употребительны (у них) верблюд и лев, обученные, вольтижирование на лошадях и балансирование на веревке». На скалах Минусинского края и Алтая видны «вольтижирующие всадники», дерущиеся верблюды, львы или тигры, может быть,— соответственно дрессированные. Что же касается музыки, то китайцы писали о кыргызах, что они «из музыкальных орудий имеют флейту, бубен и два неизвестных (китайцам)»<sup>46</sup>. Струнный дюгюр Маака, является, очевидно, осколком древней музыкальной культуры древних тюрков — предков якутов, развивавшейся в связи и во взаимодействии с культурами других передовых племен Сибири — енисейских кыргызов в первую очередь.

Заброшенные далеко на Север южные предки якутов не только утратили прямые связи с этими племенами, но и постепенно лишились многих существенных элементов своего древнего культурного достояния<sup>47</sup>. Вместе со всеми остальными этими элементами культуры у них вышел из употребления и струнный музыкальный инструмент «дюгюр», оставив по себе только слабые воспоминания, к счастью сохранные таким внимательным для своего времени наблюдателем, каким был Рудольф Маак.



<sup>45</sup> А. Окладников, И. Барашков. Древняя письменность якутов. Якутск, 1942.

<sup>46</sup> Appelgren-Kivalo, Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildmaterial von J. K. Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei. 1887—1889. Helsingfors, 1931. И. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. СПб., 1851.

<sup>47</sup> А. П. Окладников. Исторический путь народов Якутии. Якутск, 1943, стр. 54—75; Его же. Древняя история народов Якутии. «Исторический журнал», № 10, 1943, стр. 57—58.