

**Ж.М. Юша**

*Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

### **Устные рассказы тувинцев Китая о происхождении инструментальных наигрышей на *шооре***

*Аннотация:* В статье анализируются устные рассказы о происхождении инструментальных наигрышей, исполняемых на *шооре*, на материале фольклора китайских тувинцев. Установлено, что для понимания семантики инструментальных наигрышей следует учитывать, что вербальная часть, содержащаяся в устных рассказах, несет большую смысловую нагрузку. Используемые для мелодий на *шооре* словесные формулы чаще всего представлены в усеченной форме: это преимущественно монологическая речь главных персонажей повествования, где сосредоточена основная мысль всего текста. Можно говорить о том, что вербальный компонент играет в музыкальной мелодике *шоора* особую роль, так как именно знание изначального словесного текста мотивирует людей к созданию соответствующей мелодии с использованием тех формульных выражений, которые прозвучали в нарративных текстах.

The paper analyzes oral stories about the origin of the instrumental folk tunes performed on a *shoor* and based the folklore of the Chinese Tuvinians. It is found that for understanding the semantics of instrumental folk tunes account should be taken of the fact that the verbal part contained in oral stories bears a big semantic load. The verbal formulas used for the melodies on a *shoor* are most often presented in a truncated form: it is mainly monological speech of the main characters of a narration where the main idea of the whole text is concentrated. It is reasonable to say that the verbal component plays a special role in a musical melodic of a *shoor* since it is precisely the knowledge of the initial verbal text motivates people to creating the corresponding melody with the use of those formula expressions which sounded in the narrative texts.

*Ключевые слова:* тувинский фольклор, тувинцы Китая, Синьцзян-Уйгурский автономный район, устные рассказы, инструментальные наигрыши на *шооре*, семантика текста, вербальный компонент мелодий *шоора*.

Tuvinian folklore, Tuvinians of China, Xinjiang Uygur Autonomous Region, oral stories, instrumental folk tunes on a *shoor*, semantics of the text, a verbal component of *shoor* melodies.

*УДК:* 398

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор фольклора народов Сибири. Тел. (383) 3301452; zhanna-yusha@yandex.ru.

Традиционная инструментальная культура тувинцев Китая представлена игрой на *шооре*, *илгиуре*, *допшууре*. Среди этих инструментов *шоор* является самым популярным инструментом и предметом национальной гордости. Как считают китайские тувинцы, у других народов, живущих с ними по соседству – казахов, китайцев, монголов, аналогов *шоору* не существует. *Шоор* – продольная флейта длиной до 60 см., с тремя игровыми отверстиями. Изготавливается только осенью из материала растительного происхождения – травы, которую китайские тувинцы называют *мандаалаш* (по-видимому, это трава дудник лат. *Angelica*

sinensis), в то время, когда цветы растения опадают, срезают ее стебель. «Звук у шоора очень сильный и приятный. Диапазон его звучания очень широк. На шооре в основном исполняются широкие, протяжные мелодии, требующие большого дыхания» [Сузукей, 1989, с. 75].

В Китае в годы правления Мао Цзэдуна традиционная культура разных народов, населяющих страну, считалась пережитком прошлого, были запрещены исполнение произведений устного народного творчества, игра на национальных инструментах. Только начиная с конца 1980-х годов, когда изменилась государственная политика страны, тувинцы, как и другие народы многонационального Китая, стали возрождать свою традиционную культуру, обучать детей искусству игры на музыкальных инструментах.

В современной фольклорной традиции китайских тувинцев, несмотря на запреты, сохранились многочисленные варианты устных рассказов, связанных с шоором и о происхождении наигрышей на нем. Бытование таких рассказов является одним из специфических и интересных особенностей повествовательного фольклора китайских тувинцев, так как у остальных групп тувинцев (российских и монгольских) нарративы о возникновении инструментальных наигрышей на шооре не зафиксированы и нет названий к мелодиям шоора.

Цель данной статьи – проанализировать устные рассказы о происхождении инструментальных наигрышей на материале фольклора китайских тувинцев; проследить взаимодействие вербальных формул и мелодии в инструментальных наигрышах на шооре.

Образцы нарративов по своей жанровой принадлежности близки к мифу, мифологическому рассказу, сказке, историческому преданию, охотничьему рассказу. В них можно выделить два основных типа текстов с точки зрения их сюжетного содержания. Первый сюжетный тип – мифологические рассказы, объясняющие происхождение самого музыкального инструмента шоор. Второй тип – повествовательные образцы близкие к другим фольклорным жанрам (сказка, историческое предание, охотничий рассказ), представляющие «историю» возникновения того или иного инструментального наигрыша, исполняемого на шооре. Сами инструментальные наигрыши также можно классифицировать по типам: формульные, создающие образ коня и передающие звуки природы.

Центральной темой повествований первой группы является появление шоора у тувинцев. Тувинцы Китая связывают его с именем старика Арвыйяна, когда-то жившего в этих местах. Согласно этим устным рассказам, «Арвыйян, будучи на охоте, в ветреную погоду услышал красивый звук, похожий на рев марала. Он несколько дней ищет и находит траву *мандаалаш*, стебли которой при порывах ветра издают подобные звуки. Арвыйян срезает стебель травы и делает в ней отверстия» (ПМА<sup>1</sup>, Батыочур Озий, 1976 г.р., зап. в Ханасе в 2012 г.). Вот так изобретается музыкальный инструмент шоор, изначально тесно связанный с охотничьим промыслом тувинцев. Действительно, с давних пор охотники использовали шоор в качестве манка для приманивания зверей. По мифологическим представлениям тувинцев, звери являются собственностью духа-хозяина тайги. Поэтому успех в охоте зависел не только от умений и мастерства охотников, но и от доброго отношения духов-ээ [Юша, 2007, с. 55]. Бытует поверье, что духу-хозяину тайги нравится слушать игру на музыкальных инструментах, рассказывание сказок и богатырских сказаний. Так, по воспоминаниям охотников, находясь на промысле, они вечерами у костра играли на шооре, чтобы дух-хозяин тайги, услышав прекрасную мелодию, одарил их зверями и пушниной. Также в рассказах первого типа повествуется, что «шоор имеет своего духа-хозяина, благодаря которому доносится завораживающая

---

<sup>1</sup>Здесь и далее ПМА – полевые материалы автора.

мелодия, проникающая в сердца людей» (ПМА, Шоорун Самыгжап, 1942 г.р., зап. в Ханасе в 2012 г.). Самым распространенным мотивом в этих нарративах является обязательное описание реакции животных и зверей на музыку. Например, услышав исполнение мелодии на *шооре* они выходят на дорогу, у них от умиления появляются слёзы на глазах: «Даже волк спускается с гор и воет, звери-птицы выходят на дорогу, чтобы послушать музыку на *шооре*. Услышав прекрасную мелодию *шоора*, у них появляются слезы на глазах» (ПМА, Шоорун Самыгжап, 1942 г.р., зап. в Ханасе в 2012 г.). Такие же сюжеты, повествующие о реакции животных и зверей на исполнение горлового пения (*хоомей*) бытуют и у российских тувинцев: «Когда *хоомей-сыгыт* Будукпена в лесах на склонах эхом отдавались, даже слушавшие его с наслаждением стаи зверей на обочину дороги послушать выходили» или «Когда Будукпен, печалась, *хоомей* исполнял, у его лошади из глаз слезы текли, даже его собака выть начинала» [Мифы, 2010, с. 201].

Ко второй группе относятся нарративы, объясняющие возникновение того или иного инструментального наигрыша, исполняемого на *шооре*. По сведениям информантов, наигрыши состоят из следующих мелодий: «*Алдайнын макталы*» (Восхваление Алтая), «*Энерелдиг ие*» (Любящая мать), «*Ханас хемниң агымы*» (Течение реки Ханас), «*Байыскалдыг Алдай*» (Благословенный Алтай), «*Шагжы бажы*» (Верховья реки Шагжы), «*Кара-күртүнүң ойну*» (Игра черного тетерева), «*Урелин хээ*» (Бег стреноженного коня), «*Узээнек*» (река Узээнек), «*Палчын-хээ*» (Стремительный бег коня Палчына), «*Чыраа-кара-мажаалай*» (Черный медведь-иноходец), «*Агым-буурел сайың кал, ала чавааң сегиң кал*» (Пусть от реки Агым-буурел останется галька, пусть пегая кобыла оставит свои кости).

К шести из этих мелодий имеются устные рассказы, объясняющие их происхождение: «*Кара-күртүнүң ойну*» (Игра черного тетерева), «*Урелин хээ*» (Стреноженный бег коня), «*Узээнек*» (река Узээнек), «*Палчын-хээ*» (Стремительный бег коня Палчына), «*Чыраа-кара-мажаалай*» (Черный медведь-иноходец), «*Агым-буурел сайың кал, ала чавааң сегиң кал*» (Пусть от реки Агым-буурел останется галька, пусть пегая кобыла оставит свои кости). В этих повествованиях события излагаются как достоверные, происходившие на самом деле. Характерной особенностью в них является отсутствие диалогов и наличие монологической речи персонажей. Зачином повествования часто становится отсылка к давним временам, выраженная словами: *шаанда* – «давно», *бурун* – «раньше», *шаг-шаанда* – «давным-давно». Названия наигрышей и повествовательных рассказов одинаковы.

В четырех устных рассказах «*Кара-күртүнүң ойну*» (Игра черного тетерева), «*Узээнек*» (река Узээнек), «*Чыраа-кара-мажаалай*» (Черный медведь-иноходец), «*Агым-буурел сайың кал, ала чавааң сегиң кал*» (Пусть от реки Агым-буурел останется галька, пусть пегая кобыла оставит свои кости) главная идея произведения выражена формульными словами, которые становятся темой для инструментальных наигрышей. Они же и составляют ритмический рисунок мелодии. В процессе исполнения наигрыша они могут проигрываться несколько раз, в зависимости от индивидуальных способностей исполнителя. Носителями традиции каждый раз подчеркивается, что вначале возникли устные рассказы, а затем музыка. Так, происхождение мелодии *Кара-күртүнүң ойну* (Игра черного тетерева) объясняется в следующем нарративе: «Единственный сын хана каждый день поднимался на гору Хангай отстреливать птиц. Однажды, когда он прицеливался в последнего тетерева, тот запел: *Хангайты хаанның кара чаңгыс күртүсүнөн чаңгыс калганы мен мен, Харагаты-хаанның кара чаңгыс оглу сен сен / Я – единственный оставшийся тетерев горы Хангайты, ты – единственный сын Харагаты-хана. Тогда он “с щемящей болью в печени” понял, что если он убьет этого тетерева – то их больше не будет, а если он сам умрет, то в его семье никого не останется»* (ПМА, Кызыл-Боовой Дагдий, 1939 г.р., зап. на летнем стойбище

близ Ханаса в 2010 г.). Этот миф регламентирует взаимоотношение людей и животных, запрещает убивать их без надобности, осуждает жестокое отношение к животному миру. Здесь, иллюстрируя основную идею рассказа, для наигрыша используется словесная формула *«Хангайты хаанның кара чаңгыс күртүсүнен чаңгыс калганы мен мен, Харагаты-хаанның кара чаңгыс оглу сен сен / Я – единственный оставшийся тетерев горы Хангайты, ты – единственный сын Харагаты-хана»*.

О девушке-сироте, которую обижали старший брат и невестка, рассказывается в произведении *«Узэнек»*. Однажды они дают девушке *кымзар* – красный мешочек, сшитый из кожи, снятой с конской головы, чтобы она выкопала сарану-кандык. Копая корни сараны-кандыка, она теряет свой *кымзар*. И боясь гнева старшего брата и невестки, зная, что они будут ее ругать-бить, молится духу-хозяину реки Узэнек, плача-приговаривая: *«Кызыл чараш кымзарымны бернен Узэнек, / Ай-бес казып алыр кымзарымны бернен Узэнек // Красный, красивый мой кымзар верни, Узэнек, / Кымзара, пригодного для собирания сараны-кандыка мне верни, Узэнек»*. После безуспешных попыток найти мешочек она, воскликнув: *«“Кызыл чараш кымзарымны алгыже, / Кыс чараш бодумну ал! / Взяв мой красивый красный мешочек / Забери и меня!”* – бросилась в реку» (ПМА, Батыочур Озий, 1976 г.р. зап. в Ак-Хабе в 2010 г.). В этом рассказе сохраняются отголоски представлений о запрете обижать детей-сирот, широко бытующем у тюрко-монгольских народов. Как видим из приведенного примера, здесь используются две словесные формулы. Первая формула: *«Кызыл чараш кымзарымны бернен Узэнек, / Ай-бес казып алыр кымзарымны бернен Узэнек // Красный, красивый мой кымзар верни, Узэнек, / Кымзара, пригодного для собирания саранчи-кандыка мне верни, Узэнек»*. И вторая формула: *«Кызыл чараш кымзарымны алгыже, / Кыс чараш бодумну ал // Взяв мой красивый красный кымзар / Забери и меня»*.

В следующем рассказе *«Агым-бүүрел сайың кал, ала чавааң сегиң кал»* (*Пусть от реки Агым-буурел останется галька, / Пусть пегая кобыла оставит свои кости*) сохраняется вера людей в магию слова, в данном случае в исполнение произнесенного проклятия. Возле реки Агым-Буурел жили семьи влюбленных, парня и девушки. Однако родители девушки захотели выдать ее замуж за богатого человека. Поэтому молодые решили сбежать вместе верхом на пегой кобыле. За ними устроили погоню. Когда преследователи приблизилась к ним, они были возле реки Агым-Бурен. Уже хотели поймать их, но они верхом на лошади вошли в глубоководную реку. Через некоторое время и конь, и парень выбрались на берег, а девушку унесло течением. После этого парень сказал: *«Ала атка муңгаштан, / Амыракка харыштым, / Агым-Бүүрел сайың кал, / Ала чавааң сегиң кал, берсең кежиг бер, / Бербесең – сайың кал / Верхом на пегой кобыле, / Возлюбленную свою встретил, / Пусть от реки Агым-буурел останется галька, / Пусть пегая кобыла оставит свои кости, / Дай переправу – или высохни»* (ПМА, Мейхуа Иртыш, 1974 г.р., зап. в Ханасе в 2010 г.). После этого река Агым-Буурел полностью высохла, от нее осталась одна галька. Говорят, вот так подействовало проклятие этого парня. Эти же формульные слова, произнесенные главным персонажем, используются для наигрыша на *шооре*.

В рассказе *«Чыраа-кара-мажаалай»* (Черный медведь-иноходец) высмеиваются горе-охотники и излагаются также правила поведения охотников на промысле. Рассказ предостерегает от аналогичных ошибок. «Вот давным-давно был охотник по имени Чонгээлдей. В то время на охоте зверей зазывали с помощью *шоора*. Чонгээлдей и человек, играющий на *шооре*, вдвоем ушли охотиться. Когда этот человек собрался играть на *шооре*, пришел медведь. А в это время, Чонгээлдей хотел выстрелить в медведя, но старое ружье дало осечку. По этому поводу красноречивые люди придумали мелодию *шоора*, где высмеивается охотник: *Чыраа кара мажаалай, чоруй барды Чөңгээлдей, / Чолдак кара бооң*

*харын калды Чөңгээлдей* / Черный медведь-иноходец ушел Чонгээлдей, / Короткоствольное твое ружье, не смогло выстрелить Чонгээлдей» (ПМА, Монхий Иртыш, 1971 г.р., зап. в Ханасе в 2012 г.). Именно эта же словесная формула проигрывается в наигрыше с аналогичным названием.

Нотный пример 1. Фрагмент наигрыша «*Чыраа-кара-мажаалай*» на *шооре*. Расшифровка Е.Л. Тирон.

Сходные явления, когда в инструментальных наигрышах используются слоговые формулы, встречаются и в других традициях. Так, Н.И. Жулановой описывается практика воспроизведения на коми-пермяцких флейтах Пана особых слоговых формул. Эти формулы у коми-пермяков обычно короткие, асемантические и выполняют мнемоническую и артикуляционную функции [Жуланова, 2011, с. 27]. У тувинцев Китая эти вербальные формулы имеют другое значение. Они по синтаксической структуре состоят из сложных предложений, оформлены народно-поэтическим языком, несут большую семантическую нагрузку, так как в ней сконцентрированно высказывается главная мысль произведения. Конечно, присутствие мнемонической и артикуляционной функций имеется, но они менее значимы, по сравнению с семантической.

В музыке двух наигрышей «*Урелин хээ*» (Бег стреноженного коня) и «*Палчын хээ*» (Стремительный бег коня Палчына) воссоздается образ коня, топот копыт скакунов. В то же время эти наигрыши, хотя и имеют повествовательные образцы о происхождении определенной мелодии, но к ним отсутствуют словесные формулы.

Так, в рассказе «*Урелин хээ*» (Бег стреноженного коня) повествуется о девяти сыновьях хана, которые каждый день состязались между собой в стрельбе из лука. «Если вдруг нагрянет война, всегда держите коней наготове!» – предупреждал их отец. Однако сыновья не послушались его советов. И вдруг в один из дней на них напали враги, нужно было убегать, защищаться, а у них стреножены кони. Сели девять сыновей на этих стреноженных, неоседланных коней, но от врагов им не удалось спастись – их сразу же убили. В ходе повествования слушателям внушается традиция почитания старших, недопустимость непослушания родителям. По сообщению информантов, этот наигрыш, исполняемый на *шооре*, напоминал топот копыт стреноженного коня.

Наигрыш *Палчын хээ* (Стремительный бег коня Палчына) создан на основе следующей истории. «Давным-давно парень по имени Палчын влюбился в одну девушку. После его признания в любви, та ставит условие: если он сможет объехать три раза большое озеро Балгаш, за время, когда она сошьет три *тамажака* (национальные женские костюмы), то она выйдет за него замуж. В результате Палчын объезжает озеро три раза еще до того, как его возлюбленная сшила костюмы, и приезжает за ней. Завороженная отвагой и ловкостью этого парня, девушка выходит за него замуж. Услышав эту красивую любовную

историю, люди сочинили мелодию “*палчын-хээ*”, означающую стремительный бег коня Палчына» (Записано от Батыочура Озия 1976 г.р., зап. в Ак-Хабе в 2011 г.).

Остальные наигрыши «*Ханас хемниң агымы*» (Течение реки Ханас), «*Байыскалдыг Алдай*» (Благословенный Алтай) «*Алдайнын макталы*» (Восхваление Алтая), «*Энерелдиг ие*» (Любящая мать), «*Шагжы бажы*» (Верховья реки Шагжы) не имеют текстов и словесных формул, мелодии передают звуки природы.

Как видим из приведенных устных рассказов, для носителей традиции наличие вербальных текстов и содержание повествований имеют большое смысловое значение, так как они раскрывают им семантику инструментальных наигрышей. Используемые для мелодий на *шооре* вербальные компоненты чаще всего представлены в усеченной форме: это преимущественно монологическая речь главных персонажей повествования, в которой сосредоточена основная мысль всего текста. Можно говорить о том, что вербальный компонент играет в музыкальной мелодике *шоора* особую роль, так как именно знание изначального словесного текста мотивирует людей к созданию соответствующей мелодии с использованием тех формульных выражений, которые прозвучали в нарративных текстах.

Итак, все приведенные образцы устных рассказов носят назидательный, морально-этический характер. В частности, в них отразилось традиционное мировоззрение тувинцев, вера в магию слова, правила поведения людей в обществе, наказания молодым, нравственные заповеди, восхваление красот родной земли, бережное отношение к окружающей природе. Таким образом, шесть приведенных нарративов продемонстрировали, что некоторые мелодии *шоора* предполагают единство вербального и музыкального начал. К сожалению, приходится констатировать, что в настоящее время носителями традиции некоторые наигрыши «*Агым-бүүрел сайың кал, ала чавааң сегиң кал*» (*Пусть от реки Агым-буурел останется галька, / Пусть пегая кобыла оставит свои кости*), «*Урелин хээ*» (Бег стреноженного коня), «*Шагжы бажы*» (Верховья реки Шагжы) не исполняются, в связи с чем можно говорить о начале разрушения этой традиции.

### Литература

Жуланова Н.И. Артикуляционно-мнемонические формулы в игре на коми-пермяцких многостовольных флейтах // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах. М. 2011. С. 7–30.

Сузукей В.Ю. Традиционные тувинские музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.

Мифы, легенды, предания тувинцев / Сост. Н.А. Алексеев, Д.С. Куулар, З.Б. Самдан, Ж.М. Юша. Новосибирск, 2010 (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 27).

Юша Ж.М. Роль словесного компонента в охотничьих обрядах тувинцев // Поэтика жанров фольклора народов Сибири: Миф. Эпос. Ритуал. Новосибирск, 2007.

### Информанты

Батыочур Озий, 1976 г.р., зап. в Ханасе в 2010 г. и 2012 г.

Шоорун Самыыжап, 1942 г.р., зап. в Ханасе в 2012 г.

Кызыл-Боовой Дагдий, 1939 г.р., зап. на летнем стойбище в 2011 г.

Монхий Иртыш, 1971 г.р., зап. в Ханасе в 2010 г.

Мейхуа Иртыш, 1974 г.р., зап. в Ханасе в 2010 г.