

двух: либо за последние сорок лет, прошедшие с момента издания книги-справочника Э. Черулли, погребальные обряды сурма под влиянием соседних, более развитых культурно народов, значительно упростились, либо Э. Черулли приводит описание погребального обряда не сурма, а какого-то другого, возможно, соседнего или родственного им племени.

²³ Молодой сурма по имени Реге Олегулень, встреченный и проинтервьюированный мною на базаре в Маджи, внес брачный выкуп за свою жену (она у него единственная) четырнадцатью коровами. Родственники ему не помогали и для того, чтобы собрать требуемый выкуп, ему несколько лет приходилось мыть золото.

²⁴ Стоимость одной коровы составляла в тех местах весной 1992 г. от 200 до 500 бырров. Таким образом, выкуп за невесту колебался в пределах от 2 до 10 тыс. бырров. Хотя, по некоторым сведениям, брачный выкуп за невесту порой доходил до 50 коров, а значит, до 20—25 тыс. бырров (1 бырр равнялся тогда \approx 0,5 долл. США).

²⁵ Сведения Э. Черулли относительно того, что брачный возраст у девушек сурма наступает в 14 лет, не подтверждается ни моим информатором, ни современными наблюдениями американских ученых. Неточным является и утверждение Черулли, что брачный договор между молодым человеком и отцом девушки заключается, когда она является подростком 8—13 лет. Здесь Э. Черулли описывает частный случай, а не общее правило. Такой предварительный сговор (помолвка), если он не сопряжен с немедленной уплатой выкупа за девушку, не является у сурма обязательным и окончательным. Он может быть расторгнут, как и помолвка, если молодой человек передумал или не собрал требуемого выкупа. Лишь в том случае, если выкуп выплачен заранее, помолвка заканчивается браком, и только тогда, когда девушка достигнет брачного возраста. См. соответственно: *Cerulli E. Op. cit. P. 44; Beckwith C., Fisher A., Hancock G. Op. cit. P. 270.*

²⁶ *Cerulli E. Op. cit. P. 45.*

²⁷ Еще до брака девушка, достигшая брачного возраста, продолжая жить у родителей, заводит собственное небольшое хозяйство, имея право на определенную часть общего урожая семьи.

²⁸ *Beckwith C., Fisher A., Hancock G. Op. cit. P. 250.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid. P. 287.*

³³ *Ibid. P. 250.*

³⁴ *Ibid. P. 257.*

The Surma of Ethiopia (in the Wake of an Ethnographic Field Trip)

This ethnographic essay had been written on the basis of the materials of the 1992 joint Russia-Ethiopia ethno-sociological field trip. One of the least studied and hardest to access small peoples of Ethiopia is addressed, namely, the Surma (Suri-Surma-Mekan group) of the Nilot language family. The Surma life style, their traditional culture and ceremonies are described.

A. Krenkov

© 1995 г., ЭО, № 6

О. Г. О л е й н и к

ВОЗВРАЩАЯСЬ К ПАЗЫРЫКСКОЙ АРФЕ

«...История музыкальных инструментов не менее, а порой более интересна, чем история знаменитых бриллиантов или картин».

P. Садоков. Тысяча осколков золотого саза.

Взяться за перо меня заставила проблема, которая уже не одно десятилетие волнует исследователей. Что же это за инструмент пазырыкская арфа? Какое место ей отводилось в жизни племени? Эти и другие вопросы еще ждут своего ответа. Археологи не часто могут похвастаться находками музыкальных инструментов. Если такое и происходило, например в Египте, Месопотамии, Сирии,

Греции, то по сохранившимся настенным росписям, изображениям на сосудах, торевтике и терракотах можно воссоздать первоначальный облик инструментов, определить количество струн и способ звукоизвлечения.

Иначе обстоит дело с пазырыкским инструментом. Отсутствие изобразительного материала значительно усложняет задачу и дает повод к различным толкованиям пазырыкской арфы. Уникальность природных условий на Алтае способствовала сохранению комплекса изделий из дерева, шерсти, тканей, что в обычных условиях в первую очередь поддается распаду. Еще в древности Пазырыкский курган был разграблен, хотя грабителей интересовали только предметы из благородных металлов. Однако даже то, что осталось, дает возможность глубже понять высокую художественную и духовную культуру давно ушедшего народа. Музыкальные инструменты всегда имели непосредственное отношение к духовной культуре. Их конструкция, исполнительские возможности отражали закономерности музыкального мышления и в известной мере эстетические вкусы, которые сложились на определенном этапе развития общества.

В своих исследованиях я придерживаюсь мысли, высказанной Р. Л. Садоковым: «Мало ограничиться констатацией лишь одного факта существования арфы, важно восстановить тот кусок древней жизни, где музыкальный инструмент, в данном случае арфа, занимает свое особое место. Для этого нужно использовать весь арсенал имеющихся источников. Если собственного материала, добытого исследователем, недостаточно, приходится прибегать к параллелям»¹. В данном случае параллелями могут служить письменные известия древних авторов о быте и нравах северопричерноморских скифов (наряду с другими скифскими племенами Средней Азии, Кавказа и Горного Алтая они являют собой единую культуру), а также изобразительный и вещественный материал древних государств Востока, которые поддерживали тесные контакты со скифским миром. С находкой инструментов во 2-м Пазырыкском и 2-м Башадарском курганах перед учеными встал целый ряд проблем.

Во-первых, оба инструмента сильно повреждены. У них отсутствует очень важная деталь, закрепляющая струны на противоположном от струнодержателя конце инструмента (для удобства назовем его фиксатором струн). Бросается в глаза незавершенность реконструкции, на что обращали внимание многие специалисты. Это привело к различным спорным и порой неожиданным толкованиям первоначального его устройства и внешнего вида.

Во-вторых, до сих пор нет однозначного ответа на вопрос, кто похоронен в кургане — вождь, шаман или музыкант, чье искусство оценивалось очень высоко?² Для выяснения роли музыканта и условий использования инструмента это очень важно.

Прежде всего мне хотелось бы остановиться на довольно неожиданной гипотезе В. Н. Баилова. Он предполагает, что это вообще не арфа, а очень необычный, сложный двухструнный ритуальный смычковый инструмент — далекий предшественник казахского кобыза³. Подобное предположение, по мнению автора, связано прежде всего с сомнительным и ненадежным креплением основных деталей сыромятными ремнями, которые не могли обеспечить «долгое и неизменное натяжение струн». В. Н. Баилов затрудняется объяснить, с какой целью струны так далеко отстают от корпуса, ведь «они вполне могли быть ближе». Отсутствие фиксатора струн дало возможность автору предложить довольно неожиданный вариант реконструкции инструмента. Отсутствие смычка объясняется тем, что, будучи богато украшенным золотом, он был попросту похищен грабителями⁴. Я не могу согласиться с В. Н. Баиловым ни по одному из представленных выше доводов и попытаюсь доказать обратное.

Безусловно, в работе указанного автора имеется ряд очень ценных наблюдений, которые, будем надеяться, в совокупности с другими работами, касающимися разработки этой проблемы, помогут продвинуться в познании инструмента-загадки. Загадки щипкового, а не смычкового инструмента!

Начнем с конструкции деталей. Какой аргумент приводится не в пользу арфы?

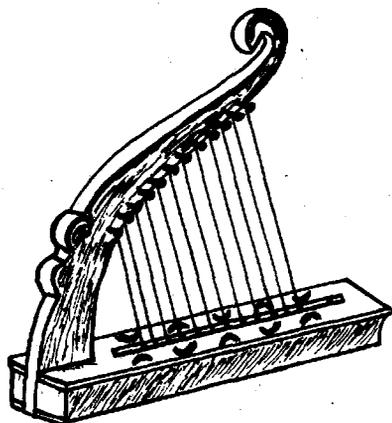


Рис. 1. Угловая арфа

Сомнительное и ненадежное крепление струнодержателя сыромятными ремнями. При этом автор отмечает тот факт, что обе «ноги» струнодержателя имеют отверстия. Одно, ближе к торцу, — круглое с остатками сыромятного ремня (при помощи которого «нога» крепилась к проушине на торце корпуса), другое — треугольное, обращенное к мембране. Автор справедливо предполагает, что должна была существовать металлическая деталь, намертво закреплявшая «ногу» с корпусом. Таким образом, если «ноги» струнодержателя крепились не только ремнями, но и фиксирующей деталью, то о какой ненадежности может идти речь? А на вопрос, почему струны так далеко отстают от корпуса, автор частично дает ответ. На струнодержателе заметны следы от обмотки его золотой фольгой. Если предположить, что при снятии этой фольги струны были срезаны (как шляпки гвоздиков на месте соединения кожаной мембраны с корпусом) и срезаны именно ближайšie к корпусу, тогда вполне понятно, почему оставшиеся две находятся так высоко. На эту мысль меня натолкнул довольно интересный факт. На струнодержателе башадарского инструмента также различимы следы от золотой фольги, однако струны отсутствуют вовсе.

Теперь разберемся, почему «создатели скифского инструмента уклонились от устоявшихся и привычных для их времени конструктивных решений». Если детально изучить имеющийся в достаточном количестве изобразительный материал древних цивилизаций той эпохи, то легко заметить, что при одном и том же положении, в данном случае угловой арфы с горизонтальным резонатором, у разных народов инструмент приобретал характерный внешний вид с оригинальным конструктивным решением. Интересно, что даже внутри одного, этнически связанного, но расселенного по огромной территории народа принципиально одинаковые инструменты будут иметь различные конструктивные решения⁵ (рис. 1).

Конечно, с первого взгляда может показаться, что конструкция арфы слишком хрупка и ненадежна, однако не стоит торопиться с выводами. Оба инструмента достались нам в сильно поврежденном состоянии и лишены очень важной детали. В. Н. Башилов предполагает, что эта деталь представляла собой своеобразный «гриф», выходящий под наклоном за резонаторный корпус и имевший два колка. Очевидно, поводом для такого вывода послужила длина уцелевших струн. Иными словами, их вполне могло хватить на длину предполагаемого «грифа». Но почему длина струны должна предполагать наличие детали, далеко выступающей за инструмент? Ведь все могло выглядеть гораздо проще. Техника настройки инструментов при помощи так называемых тяжей известна с глубокой древности и у многих народов. Подобным способом до сих пор настраивается, например, бирманская арфа. Наличие же кожаных патрубков на струнодержателе только

подтверждает эту мысль. Способ настройки довольно прост. Струну в натянутом состоянии обматывают вокруг патрубка и завязывают. Именно по этой причине струны для инструмента подбирались определенной длины.

Есть еще одно довольно спорное утверждение в предполагаемой В. Н. Басиловым реконструкции. Если предположить, что инструмент был двухструнный, да еще и смычковый, то почему струны крепились на высоком струнодержателе одна над другой, а не горизонтально, поперек корпуса? Или в виде «петли», накинутой на выступ у основания инструмента, как это делалось на многих инструментах типа кобыза? Довольно сомнительным кажется и предложенный способ звукоизвлечения. Автор пишет: «Если согласиться с тем, что роговая палочка — не плектр, надо представить себе, как скифский музыкант держал свой инструмент во время игры. Скорее всего положение скифского инструмента было таким же, как и у многих смычковых инструментов, предшествующих европейской скрипке: его располагали вертикально или наклонно, грифом вверх, днищем корпуса к музыканту, декой со струнами от него... Скифский скрипач мог сидеть на возвышенности или скрестив ноги. В любом случае он упирал в ноги нижнюю часть корпуса. Чтобы инструмент не выхлялся в руках, скифский музыкант должен был прислонить конец грифа к левой щеке. В таком положении инструмент удерживался палочкой, прижатой к струнам с левой стороны. Имеется в виду, что смычок держали правой рукой...»⁶

В приведенной выше реконструкции инструмента угол наклона грифа не может соответствовать предложенному способу игры. Если учесть размеры инструмента и средний рост человека, то в сидячем положении гриф никак не может быть прислонен к щеке, а будет намного выше, и угол, образованный между грифом и концом инструмента, у которого он крепился, должен будет, наоборот, сильно мешать во время игры. Если же фиксация инструмента была возможна при помощи только костяной палочки, то не совсем понятна функция последней: придерживать инструмент или прижимать струну для изменения тона? Оба эти варианта одновременно просто невозможны. В момент передвижения палочки на нужный отрезок струны инструмент будет терять опору, а музыкант не сможет попасть на нужный тон, ему пришлось бы в таком случае придерживать инструмент смычком.

Автор справедливо замечает, что этнография не знает народа, который пользовался бы подобным способом игры на смычковых инструментах. Высокое художественное мастерство и завершенность всего комплекса изделий не дает нам права думать, что древние мастера музыкальных инструментов могли довольствоваться абсолютно нелогичной конструкцией. Очень сомнительно также, чтобы потертости и царапины с обеих сторон на узкой средней части инструмента были оставлены смычком. Для этого пришлось бы держать его совершенно вертикально, задевая колено или пол, а предложенный способ переключивания его с правой руки в левую во время игры малоубедителен.

Если опять же исходить из средних пропорций тела человека, то при сидении со скрещенными ногами, т. е. по-турецки, середина инструмента с местами потертости приходится между колен. Музыкант в таком случае не скован, инструмент имеет опору, а свободные руки извлекают нужные по тембру и силе звуки. Чтобы решить проблему вида инструмента — щипковый или смычковый, — обратимся к инструментальным параллелям той эпохи.

Археологические находки в Средней Азии дали большое количество изображений уже сложившихся двухструнных инструментов типа казахского кобыза. Как отмечает Р. Л. Садоков, это инструмент, распространенный в музыкальном быту приаральских скифов. Не думаю, что аналогичный инструмент не был известен и алтайским скифским племенам, имевшим довольно оживленные связи с государствами Передней и Средней Азии, Китаем.

Позволю себе предложить два возможных варианта решения первоначального облика инструмента⁷. Первый вариант: деталь фиксации струн по форме должна быть идентична струнодержателю (это заметил В. Н. Басилов), только без

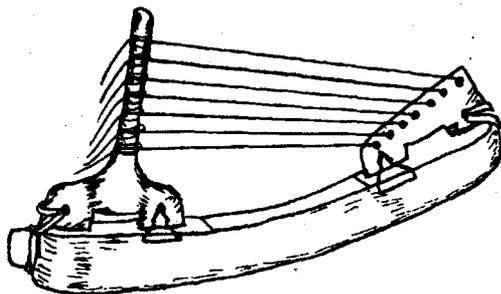


Рис. 2. Арфа с отверстиями для крепления струн

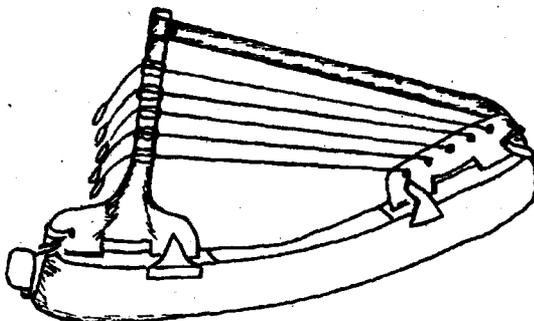


Рис. 3. Арфа с распоркой-перемычкой между струнодержателем и фиксатором

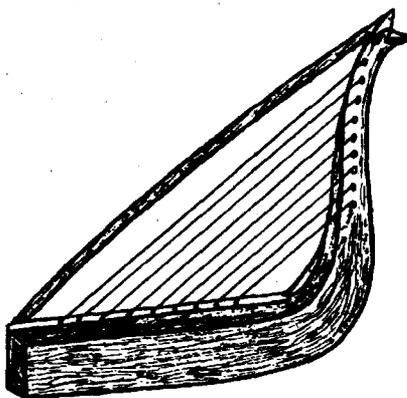


Рис. 4. Арфа современных хантов, манси и селькупов

вертикальной палки. Вместо нее, чуть выше отверстий для закрепления двух «ног», должны находиться равномерно расположенные отверстия для протягивания и крепления струн (рис. 2). Таким образом, равномерно удаленные от струнодержателя, они будут иметь различную длину. Нижняя в таком случае будет намного короче верхней. Второй вариант: между струнодержателем и фиксатором струн могла находиться распорка (рис. 3), которая «гасила» давление струн, стабилизировала и в конечном итоге более прочно держала всю конструкцию. У современных хантов, манси и селькупов, арфы которых неоднократно сравнивали с пазырыкской, такая распорка-перемычка существует (рис. 4).

В ряде работ по изучению музыкального и духовного наследия этих народов

высказывается мысль о переднеазиатских влияниях на их культуру и возможных генетических связях со скифским миром. Идентичность этих инструментов довольно четко прослеживается в пропорциях (длина корпуса пазырыкской арфы 830 мм, а ханты-мансийской — 700—900). Количество струн варьируется от 5 до 12, что, собственно, могло отражать довольно древнюю традицию. Конечно, нынешний облик инструмента говорит о длительном эволюционном процессе, который необходим был опять же для достижения определенных акустических целей. Один из наглядных элементов этой эволюции — использование медных или латунных струн. Известно, что металлическими струнами стали пользоваться только в средние века. Ханты-мансийские арфы звучат очень мелодично, звук их чистый и прозрачный, а способ звукоизвлечения специально отращенными ногтями дает большую подвижность мелодической линии, чем если бы при игре пользовались костяным плектром.

Восстановление любого струнного инструмента представляет собой довольно сложную задачу. Если диапазон древнего духового инструмента, например продольной флейты, можно установить по количеству отверстий, а тембр при помощи произвольного выдувания звука, то восстановление любого струнного инструмента предполагает более трудоемкие процессы и не всегда определенные выводы. Найденные инструменты, как правило, частично или полностью лишены струн. Следует заметить, что музыкально-акустическая реконструкция даже полностью сохранившихся инструментов без соответствующих историко-музыкальных источников почти невозможна. С помощью сложной акустической и электронно-вычислительной техники на точной копии инструмента можно определить минимальное и максимальное количество струн (учитывая сопротивляемость сырья: жил, шелка, конского волоса). Но как определить искомую силу натяжения, точный диапазон, систему звукоряда или интервалов, не говоря уже о способе звукоизвлечения и технике игры? Исполнительская культура древних музыкантов, к большому сожалению, утрачена навсегда. Тем не менее, обладая столь редким в археологии подарком, как подлинный инструмент, мы обязаны использовать все возможные теоретические и практические варианты его восстановления.

Итак, попробуем разобраться в проблеме возможного количества струн и силы их натяжения. Вопрос этот довольно сложный и может послужить основным аргументом в споре о предполагаемом их количестве. Если согласиться с первоначальной версией С. И. Руденко и М. П. Грязнова и предположить (учитывая размеры струнодержателя), что струн было больше, чем две (от 4 до 6), то возникает вполне логичный вопрос: а выдержит ли конструкция инструмента подобную нагрузку? Известно, что отдельно взятая струна в натянутом состоянии испытывает определенную весовую нагрузку. Чем выше тон (из двух одинаковых струн); тем больше натяжение. На современных арфах общая нагрузка 46 струн на всю конструкцию составляет около 1500 кг. Однако не стоит полагать, что чистый и прозрачный звук, извлекаемый из хорошо натянутых струн современных инструментов, был характерен и для древних инструментов, особенно для угловых арф с горизонтальным резонатором. Тембральные и акустические возможности этих инструментов в течение нескольких тысячелетий совершенствовались за счет более стабильного закрепления и дополнения отдельных конструктивных узлов.

Обратимся к истории арфы. Наиболее древние ее образцы представляют собой дугу с несколькими струнами; дугу, прикрепленную к небольшому резонатору, и, наконец, угловую арфу с горизонтальным резонатором. Эти арфы имели широкое распространение в Шумере, Египте, Ассирии, Вавилонии и других странах Востока. Затем в силу изменившихся потребностей возникает новый вид инструмента — угловая арфа с вертикальным резонатором, так называемая азиатская. Она обладала более стабильной настройкой, ярким и открытым по тембру звуком за счет обращенного вверх раструбом полого резонатора. Этот инструмент обладал большим количеством струн, что давало возможность расширения диапазона и

более свободной исполнительской техники. Интересно, что в Египте и Ассирии оба вида инструмента существовали одновременно, не вытесняя, а тембрально дополняя друг друга во всевозможных ансамблях.

Арфа — очень сложный акустический прибор, в котором все детали находятся в непосредственной зависимости друг от друга и предназначены для одной цели — достижения нужного тембра. Иными словами, тембр играл решающую роль в конструктивной логике инструмента.

Немецкий исследователь истории арфы Х. Й. Цингель на основе изучения сохранившихся шумерских инструментов сделал вывод: снабженные небольшим количеством струн, слабо натянутых на корпусе, арфы звучали несколько глуховато⁸. Звук усиливался за счет увеличения размера резонатора и применения при игре искусственных (костяные палочки) или природных плектров (ногти). Древние алтайские мастера проблему усиления звука решили по-своему и довольно оригинально. Именно с этой целью «нога» струнодержателя, обращенная к середине инструмента, поставлена на две палочки, которые закреплены в специальных пазах поперек корпуса под кожаной мембраной. Аналогично был закреплен и фиксатор струн. Почему нужна была именно кожаная мембрана, а не прочно покрытая деревом вся верхняя часть? Дело в том что требовалась «живая», чувствительная вибрация, своеобразный проводник звука. Если плектром касаться струны (что само по себе усиливает звучание не сильно натянутой струны), то вибрация передается от струнодержателя и фиксатора чувствительным мембранам по краям инструмента, отражаясь в полном резонаторе.

Учитывая длину и толщину сохранившихся струн, а также специфику конструкции, можно предположить, что арфа имела «глухой» тембр и звучала в среднем регистре, а для увеличения и извлечения более конкретного звука пользовались костяным плектром.

На рельефе ассирийского дворца IX—VII вв. до н. э. изображены музыканты, извлекающие звуки при помощи палочек. Может и на пазырыкском инструменте играли аналогичным способом?

Теперь о количестве струн. Полагаю, что их было не меньше пяти, но, учитывая длину кожаной мембраны со следами предполагаемого фиксатора струн, возможны еще дополнительные две. Почему пять или семь? Обратимся к свидетельству древнего автора. Юлий Полидевк во II в. н. э. писал: «Пятиструнный изобретен скифами и связывался сыромятными ремнями, а плектрами служили козьи копытца».

В источниках по древней музыке отмечается, что в Шумере, Ассирии, Вавилонии, Китае и большинстве других стран Востока музыка основывалась на пентатонической безполутоновой тональной системе. Эта система возникла еще на стадии разложения родового строя. В древности соотношение тонов, строение, размеры инструмента и количество струн находились в тесной связи с небесными светилами. Число 5 имело особое значение. Оно соответствовало числу основных планет, известных в глубокой древности: Сатурну, Юпитеру, Марсу, Меркурию, Венере. Впоследствии при семиструнных звукорядах к ним прибавляли еще две — Луну и Солнце⁹.

У древних Солнце всегда было связано с культом. Сако-массагетские скифские племена, территория которых охватывала Среднюю Азию, Казахстан, Южное Приаралье и Горный Алтай, также поклонялись Солнцу. Для культа неугасимого огня изготовлялись специальные жертвенницы и курильницы, подобные тем, что были найдены вместе с арфой в пазырыкских курганах. Вполне возможно, что музыка и музыканты играли в таких обрядах не последнюю роль. На это указывает и красная краска, в которую окрашен инструмент. По мнению К. Закса, этот цвет имеет отношение к ассоциативным связям: кровь, кульминация Солнца, загробная жизнь. Сопоставляя имеющиеся археологические материалы из Топрак-Калы, Пянджикента, Хорезма, Р. Садоков заметил одну интересную деталь. Как оказалось, не только инструменты, но и кисти рук музыкантов, детали одежды имели различные оттенки красного цвета¹⁰.

Насколько глубоки эти традиции, можно судить по следующему факту. На Украине у с. Мезин была открыта стоянка палеолитического человека. Особое внимание здесь привлек дом, сложенный из костей мамонта. Там был найден целый оркестр шумовых и ударных инструментов из кости. На полу в нескольких местах археологи обнаружили цветную охру. После длительного изучения комплекса ученые сделали вывод: краска употреблялась как грим для раскраски тела и разрисовки одежды. А весь ритуал проходил, возможно, в период осенне-зимней охоты и предназначался для вымаливания у божеств удачи. Из этнографических источников известно, что подобные празднества были распространены у народов Северной и Северо-Восточной Азии¹¹.

Впрочем, не только цвет инструмента имел отношение к сфере культа. Сама форма, пропорции и виды украшения также были обусловлены определенными религиозными канонами. Изображение разнообразных мотивов, отделка декоративными элементами всегда были характерны для определенной, конкретной области. Они несут в себе некие магические понятия, о которых мы даже не догадываемся. Именно поэтому так ценны, с точки зрения культурного контекста, сведения о символике, которая заложена в инструментах.

В древности музыкальные инструменты одушевлялись. Эта традиция до сих пор жива у некоторых современных народов. Считается, что волшебная сила инструмента способна отогнать злых духов и излечить от болезни. Люди верили, что человеческая душа — это птица. У шорцев до сих пор бытует мнение, что лебедь был человеком и поэтому его нельзя убивать. У хантов и манси образ водоплавающей птицы связывался с символом трех зон мироздания — воздухом, сушей и водой, — а также олицетворял собой верховное божество Мир Сусне Хума. Его изображали в виде гуся. Интересно, что название ханты-мансийских арф также связано с птицей. Тоорсапль-юх дословно переводится как «журавлиная шея деревянная». Отдавая дань более древним традициям, их еще называют «лебедь» или «гусь», подчеркивая таким образом причастность музыкального инструмента к религиозно-мифологическим представлениям. Перенос зооморфных символов на музыкальные инструменты был характерен для многих древних народов. Например, в Шумере арфы украшались головками священных животных — быка, оленя, коровы. Все это было богато украшено золотом и лазуритом. Предполагают, что звучание арфы в таком виде соответствовало определенному тембру: с бычьей головой — бас, с коровьей — тенор, с оленьей — альт. Каждое из этих животных имело свою религиозно-мифологическую функцию.

У древних алтайцев одним из главных религиозно-культовых символов являлся фантастический грифон — олицетворение доброго духа. Его изображения в самых разнообразных вариантах встречаются во всех курганах Алтая. Он составляет и основную часть композиции татуировки на теле погребенного. Еще до недавнего времени алтайские шаманы представляли доброго духа Суилу в виде беркута с лошадиными глазами¹². Я не случайно остановилась на изображениях грифонов. Во 2-м Пазырыкском кургане было обнаружено навершие, которое восхищает своей композиционной сложностью и мастерством. Это голова северного оленя в клюве грифона.

С. И. Руденко по этому поводу пишет: «Назначение этого явно церемониального предмета неясно, неизвестно пока и его первоначальное местонахождение. Найден он лежащим в головной части саркофага-колоды, в то время как, судя по обломанному его концу, он был во что-то вставлен». Как упоминалось выше, струнодержатель пазырыкской арфы по многим признакам должен был иметь навершие (на конце палки заметны характерные отметины когда-то закрепленного предмета). Если предположить, что грабителей интересовало только золото, а не высокие образцы искусства, то, возможно, это навершие и имеет отношение к арфе. Интересно, что клюв, кожанный гребень и уши, как и мембрана, были выкрашены в красный цвет. Высота навершия 27 см, а струнодержателя 24 см. Общая длина — 51 см — в таком случае не нарушает общую пропорцию инстру-

мента и вполне вписывается в схему угловой арфы с горизонтальным резонатором. Возможно также допустить, что украденные золотые украшения на корпусе арфы в совокупности с наверху могли составлять единую завершенную композицию — инструмент-птицу.

Есть еще один вопрос, на который мне бы хотелось обратить внимание: кому из двух погребенных — мужчине или женщине — принадлежала арфа? В данном случае это очень важно. Зная владельца, можно с большей достоверностью выяснить ту роль или те функции, которые были отведены инструменту в повседневной или религиозной жизни. Существует несколько версий, и все они заслуживают внимания. Опираясь на детальное изучение и анализ имеющегося материала, известный китайский хроник и сообщений древних авторов, С. И. Руденко делает вывод о захоронении знатного скифа и его наложницы-арфистки¹³. Подобных примеров в истории немало. При раскопках гробницы шумерской царицы Шубад (Пуаби) III тыс. до н. э. выяснилось, что вместе с рабами и воинами был умерщвлен и арфист, останки которого покоились рядом с полуистлевшей арфой.

Есть еще одна интересная гипотеза, выдвинутая С. С. Сорокиным¹⁴. Она основывается на анализе экономического расслоения общества того периода и мировоззрения этого общества. Автор полагает, что под грандиозными курганами похоронены не только старейшины и вожди, но и лица, авторитет которых распространялся внутри относительно немногочисленных групп. Это мог быть авторитет возраста, знаний, личной воинской доблести и связанной с ними власти. Археологический материал наводит автора на мысль о захоронении шамана. Как доказательство С. С. Сорокин приводит татуировку, нанесенную на грудь, спину, обе руки и голень правой ноги. Представляя собой мифические существа, она предполагала полное слияние этого человека с миром духов, его избранничество. В момент колдовского экстаза татуировку должны были демонстрировать открыто. Найденные в погребальной камере мешочки с остриженными ногтями и волосами также связываются с магией¹⁵. Арфу и роговые односторонние барабанчики увязывают с многочисленными этнографическими свидетельствами о первоначальном контакте певца-сказителя и колдуна-шамана у среднеазиатских народов, в частности у киргизов и казахов. Аналогичную гипотезу еще в 1950 г. предложил и Ф. Ханчар¹⁶. Он также склонен видеть в арфе и барабанчиках атрибуты шаманских действий.

Приведенные выше гипотезы имеют право на существование до тех пор, пока не будут найдены убедительные и бесспорные материальные свидетельства или исторические источники. Попробуем, опираясь на очевидные факты и имеющиеся исторические источники, разобраться в этой проблеме. И Ф. Ханчар, и С. Сорокин в качестве основного аргумента в пользу захоронения шамана приводят татуировку, прибор для курения конопля, остриженные волосы и ногти в мешочках, арфу и роговые барабанчики. На первый взгляд, налицо все предметы магии. Тем не менее не будем торопиться с выводами. Нам неизвестно социальное положение, которое занимали шаманы, маги и гадатели в скифской среде. Начнем с очевидного. Алтайские курганы по своим масштабам огромны. При строительстве подобных сооружений участвовало большое количество людей.

Богатое убранство и обилие дорогих вещей дают возможность отнести захоронение к знатному. В таком случае татуировка приобретает совсем иное значение. Бесспорно, она несет определенную смысловую нагрузку, заключающуюся прежде всего в осмыслении и образном представлении картины мира. Несомненно и то, что большую роль в жизни людей играли магические представления и вера в таинственные силы. Все это в фантастических формах воплощалось в произведениях искусства и одновременно являлось тотемом, призванным охранять и приносить удачу. Татуировка вполне могла соответствовать такому назначению и вместе с тем служить символом отличия.

На этот счет есть интересные сведения древних авторов. Помпоний Мела (середина I в. до н. э.) писал, что агафирсы разрисовывают лица и тела в зависимости от степени благородства. Кларх Солийский в своих «Жизне-

описаниях» приводит интересный факт: «Женщины же их (скифов) татуировали тела женщин фракийцев, живших вокруг них к западу и северу, накальвая рисунки булавками. Отсюда много лет спустя пострадавшие и униженные таким образом женщины фракийцев особенным образом изгладили следы несчастья, расписав и остальные части тела, чтобы бывшие на них знаки насилия и стыда, войдя в состав разнообразных рисунков, именов украшения изгладили позор»¹⁷.

Если следовать древним авторам, то получается, что татуирование имело несколько значений: в одном случае оно определяло степень благородства, в другом — бесправие и зависимость. Таким образом, татуирование сводилось к социальной дифференциации. Относящиеся к I в. н. э. сведения древних историков только доказывают, что традиция татуирования на протяжении веков не претерпела сколько-нибудь существенных изменений.

Нам известно, что горно-алтайские племена разделялись внутри на отдельные патриархальные семьи, из которых в свою очередь выделялись богатые и влиятельные, т. е. аристократия, сосредоточившая в своих руках власть в племени. В китайских хрониках неоднократно упоминалось о том, что старейшины разбирали спорные дела, выступали в качестве судей, совершали жертвоприношения, т. е. культовые обряды. О советах старейшин мы находим сведения и у Геродота¹⁸. Старейшины родов в свою очередь подчинялись племенным вождям. Как видим, наличие разделение и внутри высшей категории власти.

Таким образом, опираясь на изложенное выше, можно с уверенностью сказать, что пазырыкская татуировка, бесспорно, представляет собой образец высокого достоинства. А таким отличием, как мы видим, обладали либо старейшины, либо вожди племени. В таком случае совсем другой смысл приобретает наличие в захоронениях роговых барабанчиков. Подобные инструменты были известны еще шумерам и иудеям. В греческие земли они попали из Семиречья через местные племена вместе с культом Кибелы — богини производительных сил природы — под названием «тимпан»¹⁹. Ритуальный обряд в ее честь всегда сопровождался игрой на ударных инструментах. Геродот сообщает, что скифский царь Анахарсис совершал ритуальный обряд с тимпаном в руках²⁰. Такие инструменты, имеющие форму бокала, до сих пор бытуют у народов Тибета, Малой Азии, Ирана, Афганистана.

На войлочном ковре из 5-го Пазырыкского кургана есть изображение этой богини. М. И. Артамонов полагает, что культовая сцена на ковре напоминает не только по форме, но и по содержанию изображения IV—III вв. до н. э. в искусстве Северного Причерноморья. Автор приходит к выводу, что формы культа у причерноморских и алтайских скифов идентичны²¹. Таким образом, более логично предположить использование рогового барабанчика как атрибута культовых церемоний, а не предмета колдовских, шаманских действ. Принадлежал он мужчине — старейшине или вождю племени. В этой связи стоит отметить один любопытный факт. Если барабанчики были найдены во всех пяти богатых пазырыкских курганах, то арфа находилась только в одном. Почему?

Учитывая сложившуюся в те времена социальную структуру общества, вполне возможным представляется выделение музыкантов в определенную касту. Очевидно, игрой на арфе владели только специально обученные лица, т. е. профессионалы, а сложность конструкции позволяет говорить о высоком, применительно к данной эпохе, музыкальном уровне.

С. И. Руденко считает найденную археологами женщину наложницей, похороненной вместе с хозяином-вождем. «Учитывая высокое положение, которое занимали жены в обществе азиатских скифов, — пишет этот автор, — трудно допустить, чтобы по смерти вождя или старейшины она сопровождала мужа в загробный мир»²². В качестве доказательства приводится свидетельство Геродота о том, что причерноморские скифы вместе с царями хоронят одну из наложниц, предварительно задушив ее²³. Есть еще одна деталь, побудившая С. И. Руденко прийти к такому заключению. «Изысканная, но не особенно богатая одежда женщины, музыкальный инструмент, многочисленные принадлежности туалета

та, — пишет он, — все это определяет ее социальное положение»²⁴. Выходит, что любимой наложницей вождя была арфистка. Но как объяснить тот факт, что сам С. И. Руденко делает совершенно определенное заключение о естественной смерти женщины, указывая на отсутствие каких-либо признаков насилия? Археологические открытия захоронений скифских вождей в Северном Причерноморье (Карагодеуашх, Чертомлык) свидетельствуют о том, что при ритуальном убийстве женский костяк располагался либо в другом помещении, либо в той же камере, но в некотором отдалении. В Пазырыкском кургане оба усопших находились в саркофагах-колодах. Курганы строились только в весенне-летний период, и поэтому умерших зимой мумифицировали и оставляли до весны. А что если женщина умерла раньше мужчины? Так кто же она? Просто наложница, или, может быть, музыкант-профессионал, чье искусство оценивалось очень высоко? В чем состояла ее основная функция? Услаждать слух господина или наравне с ним участвовать в ритуальных обрядах? Скорее всего, последнее. На эту мысль меня навели довольно необычные женские сапожки, найденные во время раскопок. На подошвах нанесен узор, богато расшитый кристаллами пирита и бисером. Естественно, такая обувь никоим образом не предназначалась для обычного употребления. Если же в ней сидеть по-турецки, узор хорошо виден.

Пытаюсь представить, как это могло выглядеть. Перед глазами невольно возникает сцена, изображенная на так называемом Луковском блюде. Та же арфа и та же характерная поза. Это блюдо было найдено у с. Луковка близ Перми в 1909 г. и с тех пор науке известно под названием «Луковское». Оно изготовлено в Согде и датируется первыми веками нашей эры. Здесь мастер изобразил сцену приготовления священного напитка. В центре возлежит царь с чашей в руках. Справа от него, поджав ноги по-турецки, сидят музыканты — флейтист и арфист. Арфист поет и играет на маленькой угловой арфе. Внизу и слева от царя — две фигуры жрецов. Они варят в сосуде на треноге священный напиток. Их лица завязаны платком, чтобы не осквернить дыханием священный огонь. Роль музыканта в этом обряде довольно значительна. Судя по сосредоточенной позе арфиста, он весь во власти происходящего. Своей игрой он как бы нагнетает обстановку, настраивает на определенное эмоциональное и душевное восприятие происходящего. Музыка способна всколыхнуть чувства, помочь острее ощутить причастность к действию. Только опытный музыкант, преданный своему делу, способен увлечь слушателя и создать определенный образ. Чтобы добиться желаемого результата, нужен опыт и виртуозное владение инструментом. Да и сам инструмент должен соответствовать тем требованиям, которые необходимы для достижения поставленной цели.

В этой связи мне бы хотелось сказать несколько слов об арфе из 2-го Башадарского кургана. От нее осталось немного: стенки и основание корпуса, ушко для прикрепления струнодержателя и частично поврежденный струнодержатель. При общем с пазырыкской арфой типе эта арфа конструктивно проще. В чем дело? Достоверно удалось установить возраст курганов: для Башадарского — 2480 лет, а Пазырыкского — 2350 лет. Этим объясняется очень многое. Значит, за 130 лет инструмент усовершенствовался, а такое возможно только при постоянном и профессиональном его использовании.

На основании изучения изобразительного материала Шумера и Передней Азии Х. Фармер приходит к выводу, что на арфах такого вида играли только солистки, т. е. все те же профессионалы-виртуозы²⁵. Инструмент подвергался починке, как справедливо заметил В. Н. Басилов, не ради экономии сил, а ввиду его особой священной функции. Обладая такой властью, как вожди, можно было бы, конечно же, приказать изготовить новый. Но если учесть изложенное выше, то к священной функции инструмента как участника религиозного обряда стоит прибавить и профессиональные требования исполнителя. Любой профессионал-музыкант выбирает себе инструмент, исходя прежде всего из его акустических возможностей.

Очевидно, музыкальное качество инструмента было довольно высоким. Такое

же бережное отношение отличает и современных музыкантов. Инструмент — это частица жизни, способ самовыражения, а для древних музыкантов еще и частица религиозного мироощущения.

Арфы с горизонтальным резонатором являются одним из древнейших видов, история которого уходит в глубь веков.

В свое время Р. Л. Садоков сделал поразительное открытие: арфа IV—III тыс. до н. э. из Месопотамии и современные бирманские конструктивно совершенно идентичны. Идентичны также постановка рук и способ звукоизвлечения. Пять тысячелетий оправдали логичность и завершенность конструкции, а раскопки древнего Пянджикента, где нашли изображение аналогичного инструмента, только расширили ареал его распространения.

Мы не имеем права ограничивать изучение любого музыкального инструмента рамками отдельно взятой местности или региона, не учитывая при этом общих культурных и религиозных особенностей и закономерностей, присущих определенной эпохе на огромной территории.

«Музыка прошлого во всей ее совокупности напоминает айсберг. Исследователю он представляется в виде надводной, сравнительно небольшой ледяной глыбы, состоящей из видимых, вполне конкретных музыкальных явлений и образов. Основная подводная часть — это невидимые музыкально-культурные древности, имеющие непосредственную, живую связь с вершиной ледяной горы, т. е. явлениями, лежащими на поверхности. Чтобы правильно судить о музыкальной культуре древнего мира, необходимо не только проанализировать видимый исследователю материал, но и тщательно, во всем объеме изучить подводную, скрытую от глаза, несущую основную смысловую нагрузку его часть, а уж затем установить правильное соотношение обеих частей. Только проделав это, можно с достаточной четкостью проследить возникновение, конкретные исторические истоки и становление того или иного музыкального явления». Так писал Р. Л. Садоков в своей замечательной книге «Тысяча осколков золотого саза».

Действительно, история музыки и музыкальных инструментов таит в себе очень много вопросов и загадок, отвечать и решать которые будет еще не одно поколение исследователей. Среди этих загадок и загадка пазырыкской арфы.

Примечания

¹ Садоков Р. Л. Тысяча осколков золотого саза. М., 1971. С. 67.

² Из музыкально-исторических источников нам известно, что во многих древних очагах культуры, таких, как Шумер, Вавилония, Ассирия (где влияние прослеживается и в алтайской культуре), в честь музыкальных инструментов совершались даже жертвоприношения. Шумеры верили, что их боги были музыкантами. Именно поэтому в государственной иерархии музыкантам отводилось место непосредственно за богами и царями. См.: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М., 1965. С. 57.

³ Басилов В. Н. «Скифская арфа»: древнейший смычковый инструмент? // Советская этнография. 1991. № 4. С. 140.

⁴ Проблема зарождения и раннего распространения смычка до сих пор дискуссионна. Достоверные материальные источники предполагают распространение смычка только с VIII—IX вв. н. э.

⁵ Сравним арфу потомков скифов — осетин с пазырыкской арфой. Общим является только вид — угловая арфа с горизонтальным резонатором. Все остальное — конструктивная логика создавшего ее народа.

⁶ Басилов В. Н. Указ. раб. С. 146, 147.

⁷ К большому сожалению, я не имела возможности познакомиться с толкованием устройства инструмента авторитетными специалистами, в частности с мнением Б. Ловенгрена, поэтому выскажу свои наблюдения и мысли, возможно, и «изобретая велосипед».

⁸ Zingel H. J. Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen zur Gegenwart // Neue Harfenlehre. 1936. Bd 4. S. 18.

⁹ Грубер Р. И. Музыкальная культура древнего мира. М., 1937. С. 95.

¹⁰ Садоков Р. Л. Музыкальная культура древнего Хорезма // Музыка народов Азии и Африки. М., 1969. С. 27.

¹¹ Бибииков С. Н. Древнейшие музыкальные комплексы из костей мамонта. Киев, 1981. С. 49.

¹² Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев // Сб. МАЭ. Л., 1929. Т. 8. С. 13—14.

¹³ Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М., 1953. С. 182.

¹⁴ Сорокин С. С.: Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978. С. 184.

¹⁵ По поводу ногтей мне бы хотелось предложить свою версию, возможно, и неожиданную. Согласно обычаю многих древних народов, принадлежавшие усопшему вещи заведомо ломались. Это связывалось с многочисленными суевериями. А что если ногти как природные плектры и источник извлечения магических звуков были сострижены по этой причине?

¹⁶ *Hančar F.* The eurasian animals style and the Altai complex // *Artibus Asiae*. 1952. V. XV.

¹⁷ «Жизнеописания» Кларка Солийского см.: Вестник древней истории. 1947. № 1. С. 122; № 3. С. 168.

¹⁸ Геродот. История. Т. IV. С. 102, 119.

¹⁹ Тимпан обозначает одновременно и барабанный бой и служение богине.

²⁰ Геродот. Указ. раб. С. 76.

²¹ Артамонов М. Н. Сокровища саков. М., 1973. С. 64.

²² Руденко С. И. Культура Алтая времен сооружения Пазырыкских курганов // Краткие сообщ. Института истории материальной культуры. 1949. Вып. XXVI. С. 108.

²³ Геродот. Указ. раб. С. 71.

²⁴ Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М., 1953. С. 335.

²⁵ *Farmer H. G.* Studies in oriental musical Instruments. Glasgow, 1939. P. 2.

Going Back to the Pazyryk Harp

Musical instruments have always been closely associated with a people's spiritual culture. The problem of reconstruction of the harp found at the Scythian mound at Pazyryk has for decades attracted the archaeologists' attention. The author, while entering into polemics with some other students of the problem, proposes a hypothesis of his own concerning this instrument's function.

O. G. Oleinik