

«СКИФСКАЯ АРФА»: ДРЕВНЕЙШИЙ СМЫЧКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ?

Любой древний музыкальный инструмент, найденный археологами, привлекает к себе внимание, потому что помогает лучше понять историю музыкальной культуры человечества. Но так называемая «скифская арфа» из Пазырыка занимает особое место среди музыкальных инструментов минувших времен. Она все еще остается загадкой и нуждается в истолковании.

«Скифская арфа» была найдена в 1947 г. при раскопках второго Пазырыкского кургана на Алтае. Она лежала в могиле скифского вождя, погребенного в V в. до н. э., среди разнообразных предметов, которыми соплеменники снабдили его для загробной жизни. Прежде чем сложилось ясное мнение об устройстве этого инструмента, прошло некоторое время. Вначале С. И. Руденко, руководитель раскопок, сообщил об остатках двух струнных инструментов. Их резонансные корпуса, писал он, «по типу совершенно одинаковы и выдолблены из куска цельного дерева... В месте перехода корпуса в шейку оба инструмента обломаны»¹. Затем оказалось, что найдены две части корпуса одного и того же инструмента. Не сразу было определено количество струн. Вначале С. И. Руденко допускал, что струн могло быть шесть: «У одного экземпляра описываемых инструментов на струнодержателе уцелели обрывки сухожильных струн. Если считать, что каждая струна одним концом крепилась к струнодержателю, а другим — на головке, к вращающему колку или другому подобному ему приспособлению, то данный инструмент должен был иметь до шести струн»². Важно подчеркнуть, что цифра шесть была здесь названа не потому, что на струнодержателе имелись ясные следы крепления такого числа струн; нет, С. И. Руденко исходил только из длины струнодержателя. Действительно, к нему можно было бы прикрепить шесть, а может быть, и больше струн. Однако впоследствии о шести струнах больше не упоминалось. Окончательная реконструкция инструмента, фотографию которой С. И. Руденко поместил в своей книге, исходит из наличия двух струн³. В реконструированном виде инструмент уже долгие годы доступен обозрению публики в одном из залов Государственного Эрмитажа, где размещены поражающие воображение вещи скифской эпохи из курганных погребений Пазырыка и Башадара. Инструмент назван «скифской арфой».

Эта «арфа» состоит из двух основных деталей (рис. 1) — продолговатого кузова (корпуса) с округлыми краями и струнодержателя. Вырезанный из цельного куска дерева, кузов внутри полый; близко к середине он сужен, благодаря чему напоминает цифру восемь. Дно кузова заметно выгнуто, как

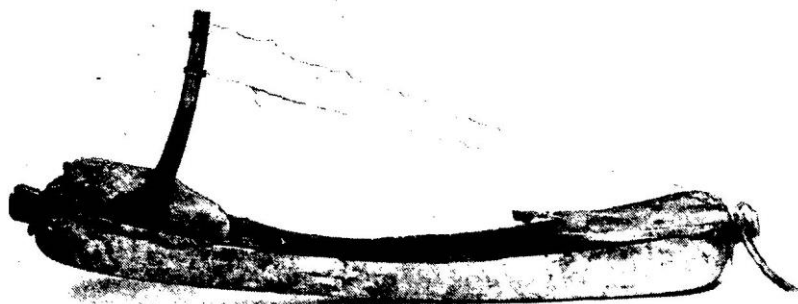


Рис. 1. «Скифская арфа». Общий вид

у ладьи. С обоих концов кузовов покрыт кожаной мембраной, прикреплявшейся к стенкам деревянными гвоздиками. Средняя его часть закрывалась твердой декой — тонкой деревянной дощечкой с узорным (видимо, крестообразным) отверстием. Часть дощечки сохранилась; о ее размерах можно судить и по неглубокому пазу, вырезанному для деки во внутренней части стенок кузова. Возможно, положенная в паз дека была приклеена к бортикам кузова. На кожаной мембране стоит на двух «ногах» струнодержатель, к концу которого прикреплены две струны. Он сделан из единого куска дерева (специально выбранной части ствола с веткой); «ноги» вырезаны из куска ствола, а начальная часть ветки стала палкой струнодержателя. В каждой «ноге» прорезано по дырке. Ближняя к краю «нога» привязана кожаным ремешком к выступу на торцевой части кузова и стоит на его стенке. Очевидно, и дырка в другой «ноге» также служила для крепления струнодержателя к корпусу. Эта дальняя от торцевой стенки корпуса «нога», чтобы не продавить кожу мембраны, стояла на двух палочках, положенных под мембраной. В верхней части стенок кузова имеются аккуратно сделанные пазы, в которые вставлялись края палочек; сохранились и сами палочки. На реконструкции струны идут от струнодержателя к выступу на другой торцевой части кузова, где они пропущены через отверстие и привязаны. К этому же выступу привязана кожаным ремешком короткая изогнутая палочка из рога, которую принято считать плектром.

Безупречна ли реконструкция? Таким вопросом задавался далеко не каждый; многие специалисты полностью полагались на незыблемый авторитет С. И. Руденко. Р. Л. Садоков, например, принял реконструкцию пазырыкского инструмента, упоминая о нем как о ладьевидной арфе⁴. М. И. Артамонов также не сомневался в том, что в алтайских курганах найден скифский «музыкальный инструмент типа арфы»⁵. Однако американский музыковед Б. Ловегрен оспорил одобренную С. И. Руденко реконструкцию. Ознакомившись с инструментом во время посещения Эрмитажа, он объяснил его устройство по-своему. Как и С. И. Руденко, он считал инструмент арфой, но с шестью струнами, а также со своего рода грифом, укрепленным, по его мнению, поверх кожаной деки в той части инструмента, где нет струнодержателя⁶. Я также убежден, что реконструкция скифского инструмента нуждается в пересмотре. При этом я понимаю его устройство и назначение иначе, чем Б. Ловегрен. Мое мнение основано на размышлениях над особенностями конструкции инструмента, к которым я и намерен привлечь внимание читателя. Для удобства

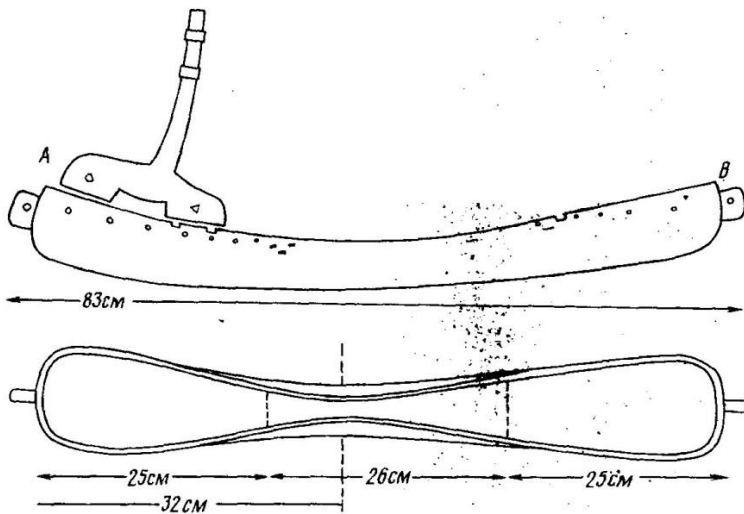


Рис. 2. Схематический рисунок пазырыкского инструмента: А — кузов и струнодержатель (вид сбоку); В — кузов (вид сверху). Пунктирные линии внутри кузова показывают границы деревянной деки, вне кузова — самую узкую часть инструмента

описания я предлагаю ту часть инструмента, где сохранился струнодержатель, обозначить буквой А; соответственно другая часть, где струнодержателя нет, обозначится буквой В. Сочетание этих букв будет указывать, о какой стороне инструмента идет речь: когда мы видим струнодержатель в левой части инструмента, к нам обращена сторона АВ; когда струнодержатель находится справа, перед нами сторона ВА (рис. 2).

Недостаток принятой С. И. Руденко реконструкции состоит в невысказанном убеждении, что археологи нашли инструмент таким, каким он был. Реконструкция поэтому не предусматривает отсутствия тех или иных деталей. Между тем осмотр инструмента не оставляет сомнения в том, что он серьезно пострадал, побывав в руках грабителей. Грабители по-хозяйски сняли с него все украшения.

Конечно же, инструмент был богато украшен. Ведь он сопровождал на «тот свет» знатное лицо — вождя, «царя» и должен был сверкать золотом. Рассматривая остатки деревянных гвоздиков, державших натянутую кожу мембраны, нетрудно понять, что шляпки гвоздей были не отломаны, а срезаны острым ножом: поверхность нескольких ножек гвоздей, сохранившихся в дырочках корпуса, ровная, в один уровень с поверхностью кузова. Зачем их срезали? Вероятно, шляпки были украшены золотом. Иначе трудно объяснить интерес к ним человека, забравшегося в могилу с целью обогатиться. Вместе с гвоздями срезана и полоса кожи с краев мембраны, загнутой на стенки корпуса. Где она первоначально кончалась, ясно видно на обеих сторонах инструмента, ниже уровня гвоздиков. Грабитель сначала полоснул ножом вдоль края кузова по прилегающей к боковой стенке коже мембраны, чуть выше гвоздей (в одном месте особенно отчетливо видно, что кожа срезана небрежно, в спешке), а затем, отгибая от корпуса отрезанную полосу кожи, срезал одну за другой шляпки. При этом он вел нож под кожей, видимо, не желая повредить шляпки. Сейчас края мембраны не доходят до уровня гвоздей.

В части А у краев боковых стенок корпуса, близко к его середине (или сужению), сделаны сквозные отверстия, в которых нет остатков деревянных гвоздей. В отличие от круглых отверстий для гвоздей эти дырочки имеют прямоугольную форму. На стороне АВ их три, на стороне ВА — пять. Их расположение нарушает линию дырочек для гвоздей, значит, если они и исполь-

зовались для крепления мембраны, это не было их единственным назначением. Видимо, эти отверстия предназначались для закрепления какой-то декоративной металлической (золотой) детали, скорее всего, крупной бляхи, несимметричной, укрепленной, как скоба, поверх мембраны поперек корпуса. На стороне *AB* три и на стороне *BA* два отверстия сделаны в том месте, где находился конец деревянной деки. Здесь же грабителем был неаккуратно отсечен обращенный к середине инструмента край мембраны, заходивший поверх деревянной деки. Очевидно, металлическая деталь прижимала край мембраны к деке и даже каким-то образом защемляла его, что вынудило грабителя, снимая золотую бляху, отрезать кусок кожи. У нас есть основания думать, что бляха захватывала и «ногу» струнодержателя, обращенную к середине инструмента. Во-первых, на стороне *BA* три прямоугольных отверстия находятся на одном уровне с подошвой внутренней «ноги» струнодержателя. Во-вторых, в отличие от внешней «ноги», привязанной шнурком к выступу, во внутренней «ноге» прорезано не округлое, а треугольное отверстие. Следовательно, это отверстие было рассчитано не на шнурок, а на какой-то предмет треугольного сечения. Возможно, в треугольном отверстии держалась часть золотой бляхи. Не исключено, что она была частью конструкции крепления «ноги»; к ней мог привязываться ремешок, притягивающий внутреннюю «ногу» к кузову. Как бы то ни было, размышляя над назначением бляхи, следует иметь в виду, что и вторая «нога» струнодержателя должна была быть прижата к подпирательной ее палочке, иначе передача вибрации мембране оказалась бы невозможной.

Металлическая бляха украшала и другую часть (*B*) пазырыкского инструмента. Здесь в кузове нет специальных отверстий для ее крепления, зато есть зубчатые полоски (две на стороне *AB* и три, а то и пять, на стороне *BA*), образованные острыми зубчатыми выступами металлической детали, которую с силой прижали к стенкам корпуса. Она держалась поверх кожи мембраны, о чем свидетельствуют следы зубчиков, оставленные и на краю мембраны (сторона *AB*). Возможно, здесь было две декоративные бляхи. Одна из них, судя по расположению зубчатых полосок, шла поверх деревянной деки, прижимая к ней и натягивая внутренний край мембраны, позднее оборванной грабителем, другая соединялась с «ногой» отсутствующей ныне детали, о которой речь будет ниже.

Наконец, был украшен и струнодержатель. Не в обычаях скифов было оставлять торчащий конец палки пустым. Здесь само собой напрашивалось какое-то навершие. Надрезы на конце струнодержателя говорят о том, что в этом месте закреплялся ныне отсутствующий предмет. Пора упомянуть, что фрагменты подобного музыкального инструмента были найдены и в другой разграбленной скифской могиле — при раскопках на Алтае Башадарских курганов, датируемых VI в. до н. э. Среди остатков инструмента есть и поврежденный (без одной «ноги») струнодержатель такого же устройства. В верхнем конце палки струнодержателя есть углубление, видимо, сделанное для металлического штыря, вдавленного в дерево. Значит, здесь было навершие. Кроме того, сама палка башадарского струнодержателя несет на себе отчетливые следы обматывавшей ее спиралью узкой ленты (видимо, золотой фольги; такой способ украшения не был редкостью в скифо-сакское время; тонкая золотая лента, наложенная спиралью, украшает хвосты коней и плетя из Башадарских курганов, а также рукоять плети «Золотого человека» из кургана Иссык под Алма-Атой)⁷. На струнодержателе пазырыкского инструмента, вероятно, также было спиралеобразное украшение, однако сегодня его следы трудно различить. Интересно, что в башадарском струнодержателе отсутствует «нога» с треугольной дыркой. Видимо, это не случайно. Можно предположить, что ее отломали, затруднившись сразу вынуть из отверстия деталь золотого украшения.

Итак, пробравшись в могильную камеру, грабители не оставили без внимания и музыкальный инструмент. Орудую ножом, они содрали с него все,

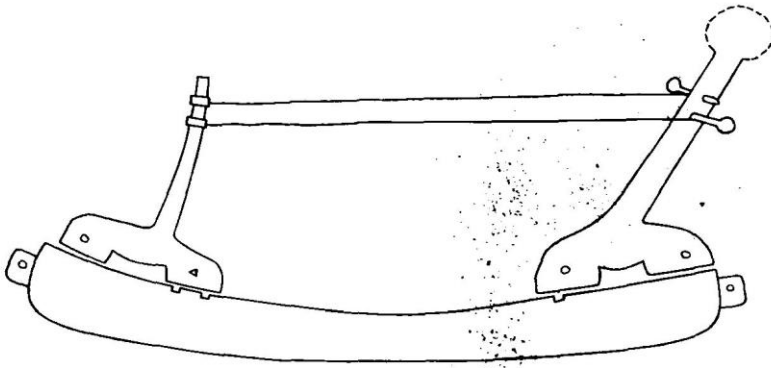


Рис. 3. Схематический рисунок реконструкции пазырыкского инструмента. Ряд деталей (кожаная дека, шнурок, удерживающий струнодержатель, и т. д.) не обозначен

что было сделано из благородного металла. Вместе с украшениями от инструмента была отторгнута и деталь, имеющая важное конструктивное значение. Назовем ее условно «грифом». О том, что такая деталь до ограбления могилы была на инструменте, свидетельствуют следы на коже мембраны в части *B*. Задолго до погребения, когда безвестный мастер изготовил инструмент, он окрасил красной краской мембрану и корпус. На корпусе краска не сохранилась, ее остатки различимы лишь в нескольких местах, особенно в части *B*. Но кожа мембраны до сих пор сохраняет красный цвет.

Окрашивался готовый инструмент, струнодержатель уже стоял на своем месте. Поэтому краска не коснулась мест, закрытых подошвами «ног» струнодержателя. Там, где «ноги» прилегают к коже, остались два темных (неокрашенных) пятна той же формы, что и подошвы «ног». Такие же два продолговатых пятна видны и на второй мембране (часть *B*). Значит, здесь была другая деталь, которая крепилась так же, как и сохранившийся струнодержатель. Под «ногой», обращенной к середине инструмента, крепилась поперечная палочка, не позволяющая «ноге» продавить кожу; пазы для палочки прорезаны в краях стенок корпуса. Как и струнодержатель, «гриф» был прочно привязан шнурком к выступу на торцевой части кузова. В том месте, где ремешок прилегал к коже мембраны, загнутой за край кузова и надетой на выступ, кожа осталась неокрашенной — так же, как и под шнурком струнодержателя.

Как и в Башадарском кургане, «гриф» не найден археологами: грабители унесли его с собой. Однако можно предполагать, что «гриф», хотя и укрепленный на кузове таким же способом, как и струнодержатель, был иным по форме. Скорее всего, он был весь богато украшен, и не было смысла его обдирать. На нем и крепились концы струн, идущих от струнодержателя. На реконструкции хорошо видно, что сохранившиеся струны (очевидно, обрезанные у места их крепления) заходят за край корпуса, т. е. имеют значительную длину. Следовательно, «гриф», возвышаясь над кожаной мембраной, шел от нее под косым углом, отклоняясь вовне, выступая за край корпуса, чтобы увеличить длину струн (рис. 3). Вероятно, на его конце красовалось искусно выполненное местными ювелирами массивное золотое навершие — скорее всего, фигура чтимого животного или популярного персонажа скифской мифологии. Как крепились к «грифу» струны, неизвестно. Колки возможны, но скифы могли обойтись и без них.

Осмотр скифского инструмента заставляет признать, что он был не таким, каким показывает его хранящаяся в Эрмитаже реконструкция. Как же на нем играли? К ответу можно прийти только путем логических рассуждений.

Конструкция скифского инструмента необычна, хотя она имеет некоторое внешнее сходство с арфой. Арфы с кожаными резонаторами были известны

уже в Древнем Египте и Месопотамии. Похожая на пазырыкский инструмент, примитивная арфа дожила почти до наших дней в Афганистане. В Музее антропологии и этнографии (Ленинград) хранится афганская арфа (№ 6488—46), у которой резонатор такого же типа (деревянный полый кузов с кожаной мембраной), однако четыре струны натянуты на изогнутой наподобие лука палке, которая дважды проходит через мембрану; конструкция здесь иная⁸. В Восточной Африке еще сегодня в употреблении арфы с одним струнодержателем, вертикально возвышающимся над кожаной декой, к которой он крепко прижат идущими через него струнами, привязанными к корпусу по обеим сторонам от него. Таким образом, здесь более надежное крепление струн, чем у скифского инструмента. Последний похож на арфу, но это не арфа. У него нет характерного для арфы жесткого соединения частей, между которыми натянуты струны, да и струны только две. В этом отношении принятая С. И. Руденко реконструкция точна. На палке струнодержателя имеются ясно различимые следы только от двух сохранившихся кожаных патрубков, к которым прикреплены струны. Признаков, позволяющих предположить большее число струн, нет.

Вряд ли вообще пазырыкский инструмент — щипковый. И арфы, и разных форм лютни были известны в античной ойкумене задолго до появления скифов на исторической арене. Мир и тогда был «тесен». В пазырыкских погребениях найдены китайский шелк, переднеазиатский ковер; скифы (саки) торговали с соседями, совершали дальние военные походы. Было бы наивным думать, что скифы не знали ни арфы, ни лютни. И если бы привлекший наше внимание инструмент являлся разновидностью арфы или лютни, правомерно ожидать, что скифы воспользовались бы уже сложившимися, оправдавшими себя конструкциями, пытались извлечь лучший звук из резонирующей кожаной мембраны. Однако перед нами довольно несовершенный инструмент, который вряд ли мог обеспечить долгое неизменное натяжение струн и, видимо, нуждался в частой настройке. Если принимать его за щипковый, трудно объяснить, с какой целью струны так далеко отстоят от корпуса (общая высота струнодержателя — 25 см); они вполне могли бы быть ближе. Почему же создатели скифского инструмента уклонились от устоявшихся и привычных для их времени конструктивных решений? Вероятно, потому, что они изобрели такой инструмент, какого до сих пор еще не было. И опыт устройства щипковых инструментов казался скифским музыкантам ненужным для их задач. Они создали совершенно новый инструмент для того, чтобы играть на нем по-новому, не так, как прежде. Осмелюсь предположить, что в вечной мерзлоте алтайских курганов сохранились остатки архаического смычкового инструмента. Не найден смычок? Это возражение легко отклонить: искусно украшенный золотом смычок грабители могли взять с собой, как и «гриф».

Какие особенности скифского инструмента позволяют думать, что на нем играли смычком? Прежде всего положение струн. Почему они не натянуты близко к мембране? Потому что они идут одна над другой, повторяя расположение струн на арфе. Одна из них, нижняя, скорее всего, была несколько выдвинута вбок, чтобы струны не находились строго в одной плоскости с продольной осью инструмента. Это позволяли сделать и колки, вставленные в гриф с разных сторон, и кожаные патрубки; возможны и другие конструктивные решения. Тем не менее, струны шли почти одна над другой, и смычок должен был двигаться по возможности ближе к продольной оси кузова. Его стенки могли затруднять движения смычка. Чтобы этого избежать, струны следовало натягивать достаточно высоко над декой; скифские мастера так и поступали. С этой же целью был выгнут и корпус инструмента. Благодаря этому изгибу увеличивается расстояние между корпусом (особенно в его узкой части, где музыкант водил смычком) и струнами. Для удобства игры и сам корпус сужен почти посередине. Боковые стенки его везде слегка наклонены внутрь. Но в узком месте кузова этот наклон наибольший. Здесь в своей верхней части

корпус имеет ширину 4,5 см (включая стенки, толщина которых у краев составляет 0,4—0,5 см). В самом узком месте нет дырочек или иных следов от накладных украшений. Это естественно: украшения мешали бы смычку. Но интереснее всего вот что. В самой узкой части корпуса с обеих его сторон на плоскости площадью примерно 5×3 см дерево выглядит светлее, чем на соседних участках; характер поверхности позволяет предположить потертость. На стороне АБ и без лупы ясно видны царапины, идущие поперечно водокнам дерева, т. е. сделанные каким-то предметом, двигавшимся так, как должен был бы двигаться смычок.

Приняв гипотезу, что инструмент был смычковым, мы получаем объяснение еще одной особенности в конструкции кузова: сужение идет не строго посередине, а ближе к струнодержателю. Часть корпуса (В), где был укреплен «гриф», длиннее на 12 см. Зачем? А чтобы в этой части увеличить длину струн. Именно эта часть важна для игры. Здесь музыкант касается струн, изменяя звук и создавая мелодию. Длинные струны расширяют диапазон звуков и обогащают возмозможности инструмента. Достичь удлинения струн можно было удлинением соответствующей части инструмента, что скифы и сделали, не ограничившись удлинением струн при помощи «грифа».

Предположение, что на скифском инструменте играли смычком, помогает также понять, почему основная конструктивная идея этого инструмента состояла в изыскании наилучшей возможности передать мембране вибрацию струн. Ведь смысл всей конструкции в том, чтобы прочно прижать к кожаной мембране обе детали, несущие на себе струны. Согласно этнографическим сведениям, традиционные смычковые инструменты у ряда народов звучали довольно слабо. Учитывая это, мы можем полагать, что создатели скифского инструмента были озабочены задачей обеспечить хороший резонанс кожаной мембраны.

Если скифский инструмент — смычковый, то какова же роль слегка изогнутой палочки из рога, которую на реконструкции мы видим привязанной шнурком к выступу на торцевой стенке (часть В)? В палочке видели плектр (медиатор). Ею, а не пальцами, скиф-музыкант будто бы извлекал звуки из струн. Предлагаю иное объяснение. Этой роговой палочкой музыкант прикасался к струнам, ограничивая длину вибрирующего и издающего звук отрезка струны.

Такое объяснение может показаться неожиданным, надуманным, ибо подобный способ игры на смычковых инструментах как будто неизвестен. Да, далеко не везде струны разного вида «скрипок» прижимают к грифу. У широкого круга народов устройство смычкового инструмента не позволяет делать это, и звук изменяют, прикасаясь к струне пальцем. Так принято играть, в частности, на индийских саринде и саранги, на казахском кобызе: к струне прижимают палец основанием ногтя⁹. Но разве кто-нибудь, водя смычком по струнам, держал в другой руке палочку? Этнография не знает народа, пользовавшегося таким способом игры на смычковом инструменте. И все же есть факты, которые, быть может, позволят считать мое предположение правомерным. В Швеции народная традиция сохранила своеобразный способ игры на скрипке с применением палочек. Устройство скрипок этого вида, конечно, гораздо сложнее, чем у скифского инструмента. Здесь к скрипке присоединена клавиатура. Нажим на клавишу придвигает к струне палочку, прикосновение которой изменяет длину звучащей струны¹⁰. Самые ранние изображения такой скрипки датируются XIV в., но мы не вправе отгонять от себя мысль, что в этом уголке Европы могла удержаться и получить развитие одна из особенностей игры на смычковых инструментах, свойственная раннему этапу их истории. Клавиатура с палочками входит в устройство и другого европейского инструмента, популярного в средневековье, — органиструма. Здесь преобразованию подвергся и смычок, замененный колесом, которое вращается рукояткой.

Теперь, 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, предшествовавших европейской скрипке: его располагали вертикально или наклонно, грифом вверх, днищем корпуса к музыканту, декой со струнами — от него. Так держат и сегодня свою традиционную скрипку музыканты многих народов. Так русские скomorохи держали гудок, так казахские баксы держат кобыз. Скифский скрипач мог сидеть на каком-либо возвышении 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, у стороны *BA*.

Со способом игры, однако, не все ясно. Симметричное сужение корпуса, потертости и царапины с обеих сторон узкой части заставляют думать, что музыкант водил смычком с обеих сторон инструмента. Как же он это делал? Если нижняя (ближняя к корпусу) струна слегка выдавалась вбок, ближе к стороне *BA*, т. е. ближе к смычку, то исполнитель не мог при таком же положении струн играть и с другой стороны: смычок не задевал бы за нижнюю струну. Чтобы играть, держа смычок у другой стороны (*AB*) инструмента, музыкант должен был изменить положение струн — выдвинуть нижнюю струну к стороне *AB*. Колки позволяют сделать это быстро. Следовало лишь вставить каждый колок с другой стороны предназначенного для него сквозного отверстия. Для игры у стороны *BA* колок нижней струны входил в отверстие грифа со стороны *BA*; для игры у стороны *AB* колок вставлялся в то же отверстие со стороны *AB*. Соответственно менял свое положение и колок верхней струны. Играть с обеих сторон можно было правой рукой. При этом остается загадкой, зачем музыкант менял положение смычка. Мы можем предположить, что это делалось в ритуальных целях. Возможно, музыкант водил смычком у левой стороны и даже держал смычок левой рукой в случаях, когда песнопение, сопровождаемое звуками инструмента, было обращено к божествам или духам подземного царства. Ритуальное значение правой и левой стороны, соотношенное с делением вселенной на «верхний» и «нижний» миры, известно традициям многих народов мира. Скифы не были исключением.

Трудно сказать, как долго скифская праскрипка оставалась такой, какой она была в V в. до н. э. Инструмент подвергался усовершенствованиям, преобразованиям. Достаточно сравнить пазырыкский инструмент с остатками инструмента, найденного в Башадарском кургане, чтобы увидеть развитие. Башадарский инструмент проще и архаичнее. В нем нет дырочек для гвоздиков. Видимо, кожаная мембрана здесь натягивалась и крепилась шнурками (этот способ в разных культурах дожил до XIX—XX вв.; известны, в частности, и казахские кобызы, где мембрана налажена с помощью кожаных шнурков). В башадарском инструменте нет пазов для палочек, подпиравших струнодержатель и «гриф». Видимо, палочка клалась прямо на края стенок кузова, из-за чего кожа не была натянута гладко. В башадарском инструменте нет пазов для деревянной деки в суженной части кузова. Возможно, деревянной дощечки просто не было. Быть может, она уже была, но никому не приходило в голову вытачивать для нее особые пазы. Таким образом, пазырыкский инструмент в сравнении с башадарским показывает движение вперед в развитии музыкальной культуры скифов. За столетие устройство праскрипки принципиально не изменилось, но появились новшества, свидетельствовавшие о поисках наилучшей конструкции инструмента.

Однако через столетия настало время и для перемен принципиального характера. Быть может, скифский инструмент и был удобен в обращении, но рано или поздно кто-то должен был осознать: положение струн одна над другой — не самое лучшее. Инструмент не проиграет, если струны будут натянуты рядом, на одинаковом расстоянии от корпуса. (Этнографические материалы

позволяют думать, что эта мысль, скорее всего, явилась во сне, высказанная покровительствующим музыке или самому музыканту божеством). При новом положении струн смычок получал полную свободу, корпус ему не мешал, и струнодержатель можно было укоротить. Затем нетрудно было заключить, что целесообразнее крепить струны не за укороченный струнодержатель, а за выступ на торцовой части кузова. Струнодержатель превращался в подставку для струн — «кобылку». После этого, вероятно, было упрощено устройство «грифа». Опыт показал, что одной резонирующей мембраны достаточно, а раз так, то и «гриф» можно крепить иначе, обеспечив более прочное соединение его с кузовом. Наилучшее техническое решение — сделать «гриф» продолжением кузова. Отныне весь инструмент вырезается из цельного куска дерева. Верхняя кожаная мембрана за ненадобностью исчезает, музыканты отказываются и от деревянной деки. Это вынуждает их изыскивать различные способы для укрепления края мембраны, нависающего над кузовом. Кое-где его вообще не закрепляют, как в киргизском кыл-кияке. В индийской саринде, сохраняющей восьмеркообразную форму кузова, внутренний край мембраны приклеивают или прижимают гвоздиками к узким стенкам корпуса, соединенным в его средней части в единое целое; есть и другие способы. На территории Казахстана для натяжения мембраны стали использовать палочку. При слабом давлении струн на подставку подпирательная ее палочка оказалась ненужной в прежнем месте. Ее поместили в узкой части корпуса и перекинули через нее внутренний край кожаной мембраны, оттянутой ремешком, который прочно прикрепили к кузову через отверстие, проделанное в днище его верхней половины, завязав его с внешней стороны узелком. Такой способ натяжки и крепления внутреннего края мембраны типичен для казахского кобыза. Да и в целом инструмент, получившийся в результате преобразований скифской пракрипки, очевидно, выглядел почти как казахский кобыз. Он стал кобызом, когда произошли небольшие изменения в очертаниях корпуса, который с новым положением струн мог быть и без узкой части. Теперь он, как показывает богатейшее разнообразие видов традиционной скрипки у разных народов мира, не имел прямой зависимости от назначения инструмента, от способа игры на нем и мог принимать разные формы¹¹. Предки казахов оставили почти неизменной нижнюю часть корпуса, а верхнюю расширили так, что она во многих случаях стала напоминать чашу, усиливающую звук струн.

Двуструнный казахский кобыз хорошо известен специалистам. Он неоднократно описан; обстоятельная сводка сведений о нем помещена в книге Б. Сарыбаева¹². Это наиболее архаичный из известных сегодня смычковых инструментов. Еще в начале XX в. кобыз делался из цельного куска дерева в виде огромного ковша; его кузов был открытым, лишь небольшая узкая обособленная его часть (внизу) обтягивалась верблюжьей кожей. Главная архаическая особенность кобыза, как и близких к нему киргизского кыл-кияка и ногайского кобуза (например, МАЭ 298-11), — это его гриф, который расположен под заметным углом к поверхности корпуса, ввиду чего к нему нельзя прижать струны. Это позволяет думать, что первоначальный смычковый инструмент не имел грифа в современном понимании этого слова: его гриф значительно отклонялся вверх от корпуса, и струны не шли близко к нему. Гриф современного типа, идущий в плоскости, почти параллельной плоскости деки, благодаря чему струны укреплены близко и их можно прижимать к грифу, вероятно, является сравнительно поздним нововведением, воспринятым под влиянием шипковых струнных инструментов.

Вероятно, усовершенствование скифского инструмента шло неодинаковыми путями у разных народов. Если у предков казахов кузов и гриф слились в единое целое, то предки каракалпаков нашли другой способ соединять гриф с кузовом. Кобыз у каракалпаков такой же, как и у казахов, но за одним исключением: гриф здесь — отдельная деталь. Когда надо играть, гриф вставляется в металлический патрубок, закрепленный на выступе «чаши» кобыза. Вполне

возможно, что эта особенность устройства каракалпакского кобыза восходит к скифскому инструменту.

Согласуется ли предложенное здесь истолкование пазырыкского инструмента с тем, что известно сегодня об истории смычковых инструментов? Сейчас принято думать, что смычковые инструменты, появившиеся в среде кочевников Евразии, получили распространение очень поздно. К. Захс, например, утверждал: «Очевидно, скрипичный смычок стал известен в цивилизованном мире между 800 и 900 гг. нашей эры»¹³. Такое мнение основано на дошедших до нас исторических свидетельствах. В частности, самое раннее указание на использование скрипки в Европе относится к IX в. (рисунок музыканта с арфой и скрипкой в Утрехтском псалтыре)¹⁴. Но смычковые инструменты начали изображаться тогда, когда они стали привычными для европейцев. Должно было пройти некоторое время, не менее одного-двух столетий, прежде чем игра смычком была усвоена музыкальными традициями Европы. Иначе говоря, в «цивилизованном мире» смычковые инструменты появились гораздо раньше, чем их изображения. Проникшие из степей в страны с оседлой культурой, они уже не были похожи на пазырыкский инструмент. У них уже исчез струнодержатель, по своей форме они были близки к кобызу. Но процесс преобразований пазырыкской праскрипки также должен был занять не одно столетие. Следовательно, моя реконструкция не требует пересмотра принятой специалистами датировки, относящейся к стремительному распространению смычковых инструментов по Евразийскому континенту и Африке.

В любом случае в пазырыкском инструменте и казахско-каракалпакском кобызе обнаруживаются некоторые общие черты, которые указывают на устойчивую преемственность местных музыкальных традиций, на генетическую связь кобыза со скифским инструментом. Так, обтянутая кожей мембраной продолговатая часть кузова кобыза почти в точности повторяет своим устройством соответствующую часть корпуса скифской праскрипки. В кобызе сохранена даже такая специфическая деталь, как палочка, помещенная под мембраной, хотя ее назначение стало иным, чем в пазырыкском инструменте. Таким образом, даже при несогласии с моим истолкованием пазырыкского инструмента нельзя не признать, что некоторые конструктивные особенности казахско-каракалпакского кобыза (как и индийской саринды) восходят к нему.

Кобыз, получивший свои современные формы в ходе осмысления многовекового народного опыта, воспринял и тюрко-монгольские традиции, связанные с миром музыки. Струны скифского инструмента из сухожилий (из кишок?), струны кобыза из конских волос. Эта смена материала для струн внушена, как я убежден, не техническими поисками, а культурным стереотипом. У саяно-алтайских народов, якутов и ряда других народов Сибири шаманский бубен отождествлялся с тем животным, шкурой которого был обтянут¹⁵. Эти верования дошли до нашего времени из глубокой древности. В Месопотамии в I тыс. до н. э. также были известны ритуалы, близкие к алтайскому обряду «оживления бубна»: считавшееся священным «животное умерщвлялось для того, чтобы оно передало свое могущество и священную силу будущему тимпану»¹⁶. Представления о бубне-животном (олене, лосе, коне), на котором шаман будто бы переносился в отдаленные страны, в иные миры, в тюрко-монгольской среде оказались связанными со смычковым инструментом, имевшим ритуальное значение. Монгольские легенды рассказывают, что смычковый инструмент морин-хур был сделан мифическим героем в память о его чудесном коне из шкуры и волос этого коня; вот почему и гриф морин-хура увенчан изображением конской головы¹⁷. И так, материал, из которого изготавливаются музыкальные инструменты, не случаен. Он несет в себе совершенно прозрачную символику. В нем проявляют себя образы народных воззрений. Вот почему струны кобыза из конского волоса правомерно объяснять как след еще недавно живого в народной памяти представления о шаманском коне-кобызе. Распространенные легенды о знаменитых казахских шаманах, будто бы застав-

лявших свой кобыз успешно состязаться в быстроте бега с лучшими конями¹⁸, не противоречат такому заключению. Вероятно, когда-то гриф кобыза также был увенчан изображением конской головы. Проникший в степи ислам уничтожил этот обычай, но воспоминания о нем сохранились в других культурах, у соседей на западных рубежах тюркоязычного мира. В нью-йоркском музее искусства Метрополитен экспонируется болгарская или югославская традиционная скрипка-гусла XIX в., гриф которой завершается фигуркой лошади (89.4.340). Известен и русский гудок с конской головой на конце грифа¹⁹. Подчеркну, что восточноевропейские народы переняли смычковые инструменты, скорее всего, непосредственно от самих кочевников. Высказывалось мнение, что кобыз воспроизводит образ лебедя²⁰. Оно основано лишь на замечании П. И. Палласа, указавшего, что внешне кобыз похож на лебедя²¹; этого недостаточно, чтобы признать такое истолкование убедительным.

Какое животное символизировала или изображала собой скифская праскрипка? Прямых известий об этом, естественно, нет. Однако некоторые намеки на этот образ угадываются в народных традициях. Продолговатая нижняя часть кобыза обтягивается шкурой верблюда. По казахским и каракалпакским легендам, создатель первого кобыза, первый шаман и певец Коркут (Хорхут) сделал мембрану кобыза из шкуры своего верблюда²². Заманчиво предположить, что тюрко-монгольский образ коня, связанный с ритуальным музыкальным инструментом, наложился на более древний образ верблюда, характерный для скифских (сакских) воззрений. Некоторые свидетельства почитания верблюда в сакскую эпоху дает археологический материал²³. Интересны этнографические наблюдения Л. П. Потапова. Он заметил, что шаманский бубен, связываемый у алтайцев и хакасов с конем или диким парнокопытным животным (марал, лось), иногда иносказательно назывался верблюдом²⁴. Вполне возможно, что в обрядовой терминологии удержалось воспоминание о более древнем образе. Надо думать, сама идея шаманского верхового животного сложилась еще в скифо-сакскую эпоху и первоначально (по крайней мере, на территории Казахстана) этим животным был считавшийся священным верблюд. Народам Средней Азии известно убеждение, что верблюд особенно выделяется среди животного мира как чистое, благородное и почитаемое животное²⁵. В Средней Азии рассказываются легенды о святых, просивших похоронить их там, где остановится верблюд с навьюченным на него телом святого; не случайно в легенде упоминается именно верблюд.

Говоря о ритуальном значении кобыза, на котором у казахов в XIX в. играли преимущественно шаманы, мы вправе допустить, что и эту функцию кобыз унаследовал от скифской праскрипки. С. И. Руденко допускал, что на пазырыкском инструменте играла наложница царя, погребенная под тем же курганом. Он, в частности, писал: «Наложницы, похороненные во втором Пазырыкском и во втором Башадарском курганах, были, по-видимому, музыкантшами, и с ними был положен их музыкальный инструмент типа ассирийской арфы»²⁶. Но имеет право на жизнь и другое мнение: архаический смычковый инструмент брал в руки сам царь, и его игра имела ритуальное значение. Впервые такую мысль высказал археолог С. С. Сорокин. Справедливо считая, что татуировка на теле у одного из погребенных в Пазырыке людей несла в себе религиозно-мифологический смысл, С. С. Сорокин утверждал: «Нанесенные наколами на груди, спине, обеих руках и голени правой ноги фигуры мифических существ фиксируют прямую личную связь, полную слитность этого человека с целым миром духов, его избранничество. Образы этих духов, по представлениям того времени присутствовавших в какие-то моменты, скорее всего на определенной стадии колдовства, демонстрировались открыто. Не исключено, что это была стадия колдовского (шаманского) экстаза...»²⁷. С. С. Сорокин спрашивал: «Не был ли во втором Пазырыкском кургане похоронен шаман?»

Такой вопрос вполне правомочен. Скифские (сакские) вожди и цари,

вероятно, входили в число высшего жречества. Думать так позволяет парадное одеяние (прежде всего, насыщенный сложной символикой головной убор) «Золотого человека» из кургана Иссык²⁸. Ритуальные функции сохранялись у высшей знати и в среде поздних кочевников, пришедших на смену скифам. Эта традиция, отмеченная письменными источниками у тюрков и монголов, несомненно, сложилась задолго до их появления на исторической арене. Тюркские государи, например, занимались прорицанием²⁹, обладали «дождевым камнем»³⁰ и исполняли основные обряды общегосударственного значения, не желая, видимо, упускать из своих рук такую важную сферу жизни, как религиозный культ³¹. Очевидно, некоторые обряды, исполнявшиеся государями или вождями, были шаманскими (т. е. могли совершаться и шаманами). По сообщению персидского историка Джузджани (XIV в.), сам Чингисхан был прорицателем. Он «был сведущ в магии и обмане, и некоторые из дьяволов были его друзьями. Время от времени он впадал в транс, и в этом состоянии нечувствительности самые разные речения сходили с его языка..., и дьяволы, имевшие силу над ним, предсказывали его победы. Одежда, которую он надевал (каждый раз, впадая в транс.— В. Б.) и которая была на нем во время первого случая (транса.— В. Б.), была заложена в дорожный сундук, и он обыкновенно возил ее с собой». Обычно кто-то записывал слова Чингисхана, и, когда он приходил в чувство, он поступал в соответствии со своими предсказаниями, которые, по мнению Джузджани, в большей или меньшей степени оказывались правильными³². Интересно, что слова средневекового историка подтверждаются казахскими преданиями. В середине прошлого века казахи рассказывали, что на горе Хан-Чингис еще сохраняются остатки восьми балок от высокой башни, на вершину которой Чингисхан «восходил для обдумывания своих будущих завоеваний и там, закрывшись на семь или восемь дней, молился и совещался — неизвестно, с богом или сатаной,— идти или не идти на войну против какого-либо народа»³³.

На возможное ритуальное значение скифских праскрипок указывают и исторические аналогии. В древности само происхождение музыки и музыкальных инструментов связывалось с богами. Греческий Аполлон — покровитель певцов и музыкантов, а также и сам музыкант; он жестоко наказывает тех, кто отваживается состязаться с ним в игре. Первую лиру изготовил Гермес. В мифах об Орфее говорится о волшебном воздействии его музыки на богов. В Южной Индии струнный инструмент вина считается сакральным. Вина представляет собой почти всех богов и богинь и способна очистить грешника от грехов³⁴. Ритуальная роль музыкальных инструментов отчетливо прослеживается и на шумерском материале. В Уре археологами раскопаны гробницы жриц особой категории (энтум). Эти жрицы выполняли роль супруг бога Луны Нанны, покровителя города Ура, и замещали в обряде его жену, богиню Нингаль. Гробницы датируются XXV—XXIV вв. до н. э. В этот период Ур был столицей шумерского царства, и в роли жрицы-энтум обычно выступала жена царя или царская дочь. В связи с ролью жриц — супруг божества — большой интерес имеют украшения на арфах, найденных в погребении одной из них — Абараге: к резонаторам арф были приделаны золотые или серебряные головы быка с лазуритовой бородой (в образе быка представлялся бог Нанна) и коровы (в образе коровы представлялась богиня Нингаль)³⁵. Эти украшения свидетельствуют, что музыкальные инструменты были изготовлены специально для жрицы, т. е. являлись одним из атрибутов ее ритуальной роли.

На ритуальное значение скифской праскрипки, быть может, указывает ее окраска. Корпус и мембрана инструмента были, как говорилось, окрашены в красный цвет. Красный цвет имеет ту же символику, что и золото — он связан с солнцем, о поклонении которому у одной из групп саков (массагетов) сообщает Геродот: «Единственный бог, которого они почитают, это — солнце» (I, 216). Солнечное божество, возможно, изображено на щитке перстня «Зо-

лотого человека»³⁶. К пазырыкской праскрипке относились с почтением; об этом можно судить по следам ремонта. На дне корпуса в части А сохранились неглубокие пазы для деревянных заплаток, которые были приклеены здесь для того, чтобы предотвратить рассыхание кузова. Почему решили починить давший трещину инструмент? Не проще ли было сделать для царя новый корпус? Хорошему мастеру потребовалось бы на работу всего несколько дней. Но старый инструмент царя берегли, скорее всего, не ради экономии сил; его, вероятно, рассматривали как священный предмет, достойный бережного сохранения. Таким было отношение к своему ритуальному инструменту у казахских шаманов. Известен случай, когда кобыз, как и в средние века, хоронили вместе с его обладателем. Но обычно кобыз передавался из поколения в поколение³⁷; когда дерево инструмента трескалось или от него отламывался кусок, поврежденный участок тщательно скрепляли металлическими полосами. Такие кобызы хранятся в ряде музеев нашей страны.

Если преемственная связь кобыза с пазырыкским инструментом замечена правильно, если кобыз действительно представляет собой позднейшую форму скифской праскрипки, сложившуюся в результате ее конструктивного развития, то получает объяснение одна этнографическая загадка, которую до сих пор исследователи оставляли без внимания. Почему казахские шаманы призывают своих духов под музыку смычкового инструмента, а не под звуки бубна? Ведь для тюркоязычных народов Сибири (якуты, долганы; алтайцы, хакасы, тувинцы, барабинцы) главный шаманский инструмент в XVIII—XX вв. — бубен. Бубны были в руках тюркских священнослужителей, совершавших очистительный обряд над людьми из посольства Земарха (VI в.)³⁸. И позднее тюркские шаманы (хам), обосновавшиеся при ставке Мангухана (середина XIII в.) священнодействовали с помощью бубна³⁹. Бубен иной формы, берущий начало, не в сибирских традициях, а в иранском мире, остается главным шаманским обрядовым предметом у таджиков и узбеков. Таким образом, и из Сибири, и из оазисов Средней Азии к местным кочевникам должен был бы придти шаманский бубен. Но этого не произошло. У четырех крупных тюркоязычных народов Средней Азии и Казахстана (казахи, киргизы, туркмены, каракалпаки) ритуальным предметом шаманов являлся струнный инструмент.

Шаманы казахов и каракалпаков, как правило, аккомпанировали себе на смычковом инструменте — кобызе. У туркмен к концу XIX в. эта традиция оказалась размытой. Музыкальный инструмент здесь перестал быть ритуальным атрибутом самого шамана; чаще всего туркменскому шаману аккомпанировали другие люди. Кроме того, смычковый инструмент (гыджак, по своему устройству заметно отличающийся от кобыза) нередко замещался щипковым (дутар)⁴⁰, а у приамударьинских туркмен — бубном⁴¹. У северных киргизов некоторые шаманы употребляли при камлании щипковый инструмент (комуз)⁴². Есть лишь одно сообщение о шамане южных киргизов, игравшем при проведении обряда на смычковом инструменте⁴³. При выделении двух вариантов среднеазиатского шаманства эта особенность была учтена⁴⁴.

Почему же бубен, известный уже шаманству древних тюрков, не стал шаманским инструментом у поздних кочевников Средней Азии и Казахстана? Очевидно, этому воспрепятствовала древняя традиция здешнего кочевого населения. Подчинив и вобрав в себя большие группы ираноязычных скотоводов, тюркские народы усвоили многие черты их культуры, в том числе и обыкновение играть при сношениях с божествами и духами на смычковом инструменте. Этот обычай наиболее прочно сохранился и дожил вплоть до наших дней у казахов и каракалпаков.

Примечания

¹ Руденко С. И. Второй Пазырыкский курган. Л., 1948. С. 45.

² Там же. С. 46.

³ Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953. С. 324. Табл. XXXVI, 1.

- ⁴ Садоков Р. Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970. С. 38, 72.
- ⁵ Артамонов М. И. Сокровища саков. М., 1973. С. 59.
- ⁶ Lawergren B. The Harp of the Ancient Altai People // Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology. V. 1: General Studies (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music. No. 53:1) Stockholm, 1986; Lawergren B. The Ancient Harp from Pazyryk // Beitrage zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie. Berlin, 1987.
- ⁷ Акишев К. А. Курган Иссык. М., 1978. С. 22, 31, 37, 112.
- ⁸ См.: Jenkis J. Man and Music. Edinburgh: Royal Scottish Museum, 1983. P. 16.
- ⁹ См.: например: Жубанов А. Струны столетий. Алма-Ата, 1958. С. 6; Chaitanya Deva B. Musical Instruments of India. Their History and Development. Calcutta, 1978. P. 168.
- ¹⁰ Ahlbäck G. Nyckelharppolket. LTs forlag. Stockholm, 1980; см. также Schlenz M. The Shrine to Music Museum. Santa Barbara, 1988. P. 22, 53.
- ¹¹ Хорошо известно разнообразие форм смычковых инструментов в раннесредневековой Европе. См., например: Galpin F. W. Old English Instruments of Music. Their History and Character. L., 1965. 55—73; Schlesinger K. The Precursors of the Violin Family. Records, Researches and Studies. L., 1910. P. 234—473; Munrow D. Instruments of the Middle Ages and Renaissance. L., 1976. P. 29, 30, 90; Remnant M. The Diversity of Medieval Fiddles. // Early Music. 1975. V. 3. Об экспериментах Ф. Савара с формой корпуса скрипки см.: Газарян С. В мире музыкальных инструментов. М., 1985. С. 138.
- ¹² Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.
- ¹³ Sachs C. The History of Musical Instruments. N. Y., 1940. P. 216.
- ¹⁴ Die Music in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd 4. Im Bärenreiter. Kassel, 1955. S. 158.
- ¹⁵ Потанов Л. П. Обряд оживления шаманского бубна у тюркоязычных племен Алтая // Тр. Ин-та этнографии АН СССР. им Н. Н. Миклухо-Маклая. Т. 1. М.; Л., 1947; Basilov V. N. The Shaman Drum among the Peoples of Siberia. Evolution of Symbolism // Traces of the Central Asian Culture in the North / Ed. I. Lehtinen. (Memoires de la Société Finno-Ougrienne. 194. Helsinki, 1986).
- ¹⁶ Oppenheym A. Древняя Месопотамия. М., 1990. С. 142.
- ¹⁷ Emsheimer E. Preliminary Remarks on Mongolian Music and Instruments // The Music of the Mongols. Pt 1. Eastern Mongolia. Reports from the Scientific Expedition to the North-Western Provinces of China under the Leadership of Dr Sven Hedin // The Sino-Swedish Expedition. Publication 21. V. VIII. Ethnography. 4. Stockholm, 1943. P. 35—37, 85.
- ¹⁸ См., например: Потанин Г. Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки // Живая старина. Год XXV. 1916. Вып. II—III. СПб., 1917. С. 64; Муканов С. Школа жизни. Кн. 1. Детство. Алма-Ата, 1965. С. 120—121; Басилов В. Н. Некоторые материалы по казахскому шаманству // Полевые исследования Ин-та этнографии АН СССР. 1976. М., 1978. С. 163, 165.
- ¹⁹ См., например: Musical Instruments. A Publication of the Horniman Museum. L., 1958. P. 96. Pl. XV.
- ²⁰ Маргулан А. О носителях древней поэтической культуры казахского народа // Ауэзов М. О. Сборник статей к его 60-летию. Алма-Ата, 1959. С. 82.
- ²¹ Паллас П. С. Путешествия по разным провинциям Российской империи. Ч. 2. СПб., 1809. С. 182.
- ²² Жирмунский В. М. Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Книга моего деда Коркута. М.; Л., 1962. С. 162—168.
- ²³ См.: Акишев А. К. Образ верблюда в легендах Центральной Азии // Этнография народов Сибири. Новосибирск, 1984. С. 69—76; Оськин А. В. Исследования петроглифов в Центральных Кызылкумах // Полевые исследования Ин-та этнографии АН СССР. 1974. М., 1975. С. 102—107.
- ²⁴ Потанов Л. П. Из этнической истории кумандинцев // История, археология и этнография Средней Азии. М., 1968. С. 322.
- ²⁵ См., например: Кармышева Б. Х. Этнографическое изучение народов Средней Азии и Казахстана в 1920-е годы (Полевые исследования Ф. А. Фиельструп) // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. X. М., 1988. С. 46—48, 52; Баялиева Т. Д. Донсламские верования и их пережитки у киргизов. Фрунзе. 1972. С. 30—31, 40—42, 124, 134, 137.
- ²⁶ Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы. М.; Л., 1952. С. 242—243, см. также с. 120.
- ²⁷ Сорокин С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978. С. 184.
- ²⁸ Акишев К. А. Курган Иссык. С. 16—19, 24—26, 47, 51.
- ²⁹ Кумеков Б. Е. Государство кимаков IX—XI вв. по арабским источникам. Алма-Ата, 1972. С. 110.
- ³⁰ Извлечения из «Китаб ахбар ал-булдан» Ибн ал-Факиха // Материалы по истории туркмен и Туркмении. Т. 1. М.; Л., 1939. С. 153—155.
- ³¹ Гумилев Л. Н. Древние тюрки. М., 1967. С. 76; Кляшторный С. Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // Тюркологический сборник. 1977. М., 1981. С. 136—137.
- ³² Boyle J. A. Turkish and Mongol Shamanism in the Middle Ages // Folklore. V. 83, autumn 1972. P. 181.
- ³³ Янушкевич А. Дневники и письма из путешествия по казахским степям. Алма-Ата, 1966. С. 189.
- ³⁴ Swami Prajnanananda. Historical Development of Indian Music. Calcutta, 1973. P. 461.
- ³⁵ Дьяконов И. М. Люди города Ура. М., 1990. С. 316.

³⁶ Акишев К. А. Курган Иссык. С. 36, 111.

³⁷ Кобыз баксы Сюнменбая, например, принадлежал его отцу и деду; по мнению Сюнменбая, инструменту было более двухсот лет. См.: *Алекторов А. Е.* Бакса. Из мира киргизских суеверий // Изв. общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань, 1900. Т. XVI. Вып. I. С. 31.

³⁸ Византийские историки / Пер. С. Дестуниса. СПб., 1860. С. 376. См. также: *Гумилев Л. Н.* Древние тюрки. С. 86.

³⁹ Путешествие в восточные страны Платона Карпини и Вильгельма Рубрука. М., 1957. С. 178.

⁴⁰ *Басилов В. Н.* Пережитки шаманства у туркмен-гёкъяенов // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. М., 1986. С. 98.

⁴¹ *Демидов С. М.* Пережитки доисламских верований среди туркмен // Религиозные пережитки и пути их преодоления в Туркменистане. Ашхабад, 1977. С. 132; Тацгулыев. Гочпорхан // Коммунизм ёлы, 28 апреля 1965 (на туркмен. яз.).

⁴² *Баялиева Т. Д.* Доисламские верования и их пережитки у киргизов. С. 131.

⁴³ *Гель.* Восточная медицина // Правда Востока. 26 августа 1927.

⁴⁴ *Басилов В. Н.* Два варианта среднеазиатского шаманизма // Сов. этнография. 1990. № 4.

Р. С. В дворце Топрак-кала на росписи II в. н. э. изображен, как предполагает Ю. А. Раппопорт, смычковый инструмент. Этот рисунок дает еще одно основание думать, что предшественники скрипки появились в античное время. См.: Топрак-кала. Дворец. М., 1984. С. 161—162.