

К. К. КОЧИЕВ

## СЫРДОНОВА АРФА

(*Studia Iranica et Alanica. Rome. 1998*)

“Меч и фандыр – это как бы двойной символ нартовского народа”, – говорит В. И. Абаев, характеризуя воспетый в осетинских эпических сказаниях мир древних героев [АБАЕВ, 1984, с. 68]. *Fændyr* – общее название нескольких национальных музыкальных инструментов, предположительно малоазиатского (лидийского) происхождения, усвоенное предками осетин еще в скифо-сарматскую эпоху [АБАЕВ, 1958, с. 447–448]. В приведенном выше высказывании В. И. Абаева имеется в виду *dywwadæstænon fændyr* – двенадцатиструнная арфа. Дуадастанон фандыр принадлежит к древнеиранскому наследию осетин; археологические находки свидетельствуют о бытовании аналогичных инструментов у скифских племен еще в VI в. до н.э., несколько позднее датируются сведения о распространении арфы у ираноязычных народов Средней Азии [КАЛОЕВ, 1969, с. 184–185; 1973, с. 33–34]. В сопровождении дуадастанон фандыра исполнялись эпические сказания и некоторые ритуальные танцы; искусство игры на нем было, по словам К. Хетагурова, “исключительной привилегией наиболее даровитых мужчин” [ХЕТАГУРОВ, 1961, с. 225]. Арфа являлась престижным и ценным предметом. Так, трехсотлетний дуадастанон фандыр, принадлежавший сказителю Бибо Томаеву из сел. Рук, Томаевы получили “как великую ценность в уплату вместо денег при примирении со своими кровниками” [ХАМИЦАЕВА, 1984, с. 132]. Народная поэтическая традиция окружает дуадастанон фандыр ореолом нартовской славы. В одном из кадагов Нартиады восхищенные дивными звуками арфы герои говорят: “Когда мы все погибнем, пусть не исчезнет этот фандыр. Кто будет играть на нем и вспоминать нас, тот будет нашим” [ХИФ, 1936, с. 58].

Поэтическое название осетинской арфы – *Syrdony fændyr* “Сырдонова арфа” – указывает на героя, с которым эпическая традиция связывает его происхождение. Сырдон в эпосе выступает как первый рапсод-*kadæggænæg* и создатель фандыра. По некоторым версиям благодаря фандыру Сырдон и

был принят в общество нартов. Помимо сложения кадагов призыванием Сырдона являются всевозможные козни и хитрости, в которых проявляются его сверхъестественные способности. Некоторые моменты (происхождение от речного духа, способность к оборотничеству, проживание вне нартовского селения, склонность к травестизму) позволяют рассматривать этот персонаж в свете шаманистских представлений<sup>1</sup>, что в свою очередь дает основание для постановки вопроса об отношении арфы и поэтических упражнений Сырдона к его магической практике.

Как известно, совмещение функций рапсода и прорицателя, шамана в древности было широко распространено, более того, “у народов, где шаманство – очень древнее явление, шамана можно считать предтечей сказителя и поэта, а шаманизм – источником различных эпических и поэтических жанров” [РЕВУНЕНКОВА, 1984, с. 36]. На материале индоевропейских языков прослеживаются представления о близости ‘прорицателя’, ‘жреца’, ‘песнопевца’, ‘стихотворца’, базирующиеся на отождествлении ‘поэтического вдохновения’, ‘одержимости’ и ‘шаманского экстаза’: лат. *uātēs* ‘прорицатель’, ‘вдохновенный песнопевец’, ‘поэт’, др. ирл. *fáith* ‘прорицатель’, ‘поэт’, лид. *kaves* ‘жрец’, ‘поэт’, ср. ирл. *creth* ‘поэзия’ при лит. *kerai* мн. ч. ‘чары’, ст. сл. *čarodějī* ‘чародей’, др.-инд. *vīprah* ‘возбужденный’, ‘вдохновенный’, ‘поэт’, ‘жрец’ и т.д. [BENVENISTE 1931, P. 210–226; ГАМКРЕЛИДЗЕ, ИВАНОВ, 1984, с. 836]. Этот перечень можно дополнить осетинским *kadæg/kadængæ* ‘эпическая песнь’, *kadæggæg/kadængæzaræg* ‘рапсод’ при усвоенном из осетинского груз. *kadagi* ‘прорицатель’ [АБАЕВ, 1958, с. 566; BAILEY, 1980, p. 248].

Поскольку и поэтическая рецитация, и ритуальные действия производились в музыкальном сопровождении, музыкальный инструмент в некоторых традициях выступает в качестве символа не только поэзии, но и культово-ритуальной деятельности. Так, в эллинском мире лира символизировала поэтическое вдохновение, но в то же время из мифа, реконструируемого по гомеровскому гимну “К Гермессу” (IV), явствует, что обречение Аполлоном шаманского дара связывается с получением им лиры от Гермеса [РАБИНОВИЧ, 1974, с. 69–75].

Здесь следует сказать, что в осетинском фольклоре фандыр фигурирует в качестве аксессуара определенной категории персонажей (ведунья, волшебник и т.п.)<sup>2</sup>, с которой может быть соотнесен и Сырдон. В одном случае владельцем арфы является *xidgæs* ‘страж моста’, чья арфа имеет волшебное свойство: если ослабить струны, из “чрева” инструмента выходит неисчислимое войско [ХИФ, 1936, с. 112]. Поскольку Сырдон также имеет отношение к мосту – под мостом находится его тайное жилище – можно подозревать, что наличие волшебной арфы у “стража моста” не слу-

чайность<sup>3</sup>. Фандыры наделяются и другими волшебными свойствами – они могут говорить человеческим голосом, звуки их струн возносятся к небесам и т.п.

В связи с представлениями о магической природе фандыра особый интерес вызывает не вполне ясный пассаж в “Сказе о гибели нартовского рода”, записанном от сказителя Плиты Сачино в Южной Осетии [ХИФ, 1936, с. 112]. Текст, о котором идет речь, являет пример того взаимовлияния фольклорных жанров, о котором применительно к нартовскому эпосу говорил А. Х. Бязыров [Бязыров, 1969, с. 436–455], на что указывают некоторые стилистические особенности и реалии, не характерные для осетинского эпоса. Однако в целом нет никаких оснований сомневаться в принадлежности текста к кругу нартовских сказаний. Повествование начинается с описания неурожайного года в нартовской стране и бедствий нартовского Дзылы-малика. Видя безысходность положения, он в одно утро велел своему сыну навестить небожителя Уациллу, который был во время своей жизни на земле другом-сверстником Дзылы-малика, с тем чтобы одолжить у него зерна. Темиркан, для которого путешествия на небо не были обычным делом, обратился за помощью к ведунье. “*Mæt ma kæ, nærtón læg! Uælaæ mæ fændyrmæ sxiz, – wým is xus bæxzarm. Dæ k’uxtæm æi rajs æmæ jæ ærtæ cağdy akæn, dæ cæsgom xur skæsceny ’rdæm, aftæmæj bakuv: “Xwycæwttý xwycaw! me sfældisæg xwycaw! acy carmy xicaw myn, cy wydis, wyj festyn kæn!” Kæd dæ nærtón xwycaw ma de ’rdygæj is, uæd dyn æj cy uýdis, avd axæmy xwyzdæræj festynkænzen. Narty, tyxgænæg tyx kæmæn næ arda, wycy Sozyryqoýy bazyrgýn æfsurğ wydis. Uwyl bagæbpkænzynæ æmæ dæ kædæm fænda, wyrðæm fæxæccæ kænzen*”. ‘Не печалься, нартовский молодец! Поднимись за моим фандыром – там есть сухая конская шкура. Возьми ее в руки и трижды ударь, к восходу обратив лицо, помолись: “Бог богов! Меня создавший бог! Сделай хозяина этой шкуры тем, кем он был!” Если твой нартовский бог еще на твоей стороне, то он сделает его в семь раз лучше, чем был. А был это крылатый конь-афсург нарта Созырыко, которого никакая сила одолеть не могла’. Слова “*Mæ fændyrmæ sxiz*” могут быть переведены как ‘поднимись за моим фандыром’ или ‘поднимись к моему фандыру’, поскольку слово *fændyr* стоит в направительном падеже, который может указывать как на цель, так и на направление движения в пространстве [АБАЕВ, 1959, с. 27]. Выбрав первый вариант перевода, логично предположить, что сухая конская шкура является конструктивной частью фандыра; в другом случае можно думать, что шкура находится где-то рядом с фандыром.

Последующие действия героя как будто указывают на предпочтительность второго варианта: Темиркан поднимается к фандыру, берет в руки

сухую конскую шкуру, обратившись лицом к востоку, произносит слова, которым научила его ведунья, и перед ним оказывается крылатый конь-афсург. Однако Темиркану еще не раз пришлось воспользоваться волшебным конем, и слова, в которых описаны его поездки на афсурге, заставляют усомниться в правильности наших рассуждений: “*Temyrqan... jæ k'ulbadæg usy fændyræj æfsurğyl abadtis æmæ Uastyrgimæ ssydis*”. – ‘Темиркан, сев на своего афсурга из фандыра колдуньи, поднялся к Уастырджи’ [ХИФ 1936, 111].

Откуда все-таки появляется конь: из фандыра или из шкуры? Сделав поправку на состояние текста на момент его фиксации, можно предположить, что конская шкура является частью фандыра, поскольку волшебный афсург связан и со шкурой и с фандыром. В известных нам экземплярах осетинских арф деталей из конской шкуры нет; только струны скручивались из конского волоса. Однако на арфах скифского времени верхняя дека изготавливалась из кожи, что подтверждается находкой такого экземпляра во втором Пазырыкском кургане [Руденко, 1953, с. 324]. Примитивные арфы с кожаной декой до сих пор бытуют у индоевропейских племен Нуристана [ALVAD, 1954, p. 152]. Из кожи делались до последнего времени верхние деки осетинских смычковых инструментов *qisyn fændyr*.

Принято считать, что современные струнные инструменты происходят от примитивного музыкального лука с резонатором [Тэйлор, 1939, с. 166]. Вполне вероятно, что в качестве резонатора могли использоваться мембранно-ударные инструменты, и кожаные обтяжки резонаторов некоторых народных инструментов являются в этом смысле рудиментами мембран древних барабанов или бубнов.

Удивительно сходны представления, связанные с обоими семействами инструментов – струнных и ударных, входивших в реквизит шаманов Азии. Наиболее универсальным, особенно у народов Центральной и Средней Азии, Тибета и Сибири, было представление о музыкальном инструменте как о ездовом животном шамана. Так, тибетские жрецы религии бон использовали барабаны *нга чун* как транспортное средство для своих воображаемых путешествий, причем термином *нга чун* в тибетском языке обозначается также молодой верблюд [САГАЛАЕВ, 1984, с. 20]. Как наименования ездовых животных шаманов переводятся культовые названия шаманских бубнов у тюркских народов Алтая: *ак-адан* ‘священный двугорбый ездовой верблюд’ (у телеутов, челканцев, кумандинцев, тубаларов, теленгитов), *егри-адан* – ‘одногогорбый верблюд’ (у шорцев); *ак-чагал* – ‘священная пегая лошадь’ (у телеутов и шорцев) [САГАЛАЕВ, 1984, с. 19]; в тувинских шаманских заклинаниях бубен именуется ‘рыжим иноходцем’ [По-

ТАПОВ, 1966, с. 53; АЛЕКСЕЕВ, 1984, с. 197; Кенин-Лопсан, 1987, с. 104-105]; ‘жеребчиком’ называли бубен в якутских шаманских мистериях [АЛЕКСЕЕВ, 1984, с. 150]. На мембранах бубнов изображали коней, посвященных духам верхнего мира. Особое значение придавали выбору животного (коня), шкуру которого предназначали для обтяжки бубна – якутские шаманы обтягивали свои бубны шкурой белого жеребца или кобылицы, но ни в коем случае шкурой холощеного коня [АЛЕКСЕЕВ, 1984, с. 150]. Очевидно, предполагалось, что инструмент воспринимает свойства скакуна, из шкуры которого делали мембрану. И. А. Худяковым был опубликован якутский текст, следующий отрывок из которого живо напоминает магические действия Темиркана, превращавшего фандыр в волшебного скакуна-авсурга: “Тут дьявол перевернул свой бубен, сел на него, три раза ударил своей палкой, и бубен этот превратился в кобылу с тремя ногами. Севши на него, он поехал прямо на восток” [Худяков, 1893, с. 142]. Сходство с осетинским текстом представляется еще более отчетливым, если вспомнить, что чудесные кони осетинского фольклора также нередко изображаются трехногими (иногда трехноготность переосмысливается как хромота).

Казахские шаманы-бахсы пользовались при камлании струнным инструментом (кобыз), типологически более близким осетинскому фандыру, нежели мембранные инструменты. По казахским представлениям, шаманский кобыз отождествлялся с конем и даже мог принимать участие в скачках [Валиханов, 1986, с. 231; Басилов, 1978, с. 163], а по предположению В. Н. Басилова, “в старину образ кобыза-коня был характерен для преданий о могущественных шаманах” [Басилов, 1973, с. 165].

Как видно из приведенных сведений о ритуальной роли музыкальных инструментов в шаманизме, конь из фандыра осетинской колдуньи органично вписывается в табун волшебных скакунов, в которых превращались во время камланий шаманские бубны, барабаны или кобызы.

В одном из кадагов так называемой андиевской версии эпоса содержится пассаж, также могущий быть истолкованным в связи с рассматриваемыми представлениями:

*Bærzond Wastyrgi bærzondæj kasti  
Æmæ nyllægmaæ zæxmæ ærtaxti,  
Jæ bæxy k'æxtæj k'ærccæmzægdgængæ  
Jæ bæxy barcyl fændyræj cægdgæ,  
Zærin qælæsæj zargæ 'mæ qyrngæ.*

[Нартæ, 1942, с. 160]

Высокий Уастырджи с высоты смотрел,  
И вниз на землю слетел,

Своего коня ногами такт отбивая,  
На своего коня гриве (как) на фандыре играя,  
Золотым голосом поя и подпевая

– в таких словах изображается полет Уастырджи с небес к склепу Матери нартов. После визита к Дзерассе Уастырджи возносится на своем волшебном скакуне в небесную высь:

*Wærtæ fæccæwy, k'ærccæmzægdgængæ,  
Jæ bæxy barcyl fændyræj cægdgæ,  
Jæ færnġin zyxæj zargæ 'mæ qyrngæ*  
[Нарма, 1942, с. 161–162]

– Вон скачет, отбивая такт,  
Своего коня на гриве играя (как) на фандыре –,  
Своим благословенным ртом поя и подпевая.

В приведенных отрывках инвертировано представление об игре на фандыре как о скачке на волшебном коне; в результате возникает поэтическая картина чудесной езды божественного всадника, играющего на “струнах” гривы своего коня, чем и достигается художественный эффект<sup>4</sup>. Однако, вне всякого сомнения, для возникновения такого образа должно было существовать в качестве отправного представление о фандыре-коне.

Изображение полета Уастырджи с небес на землю и вознесение его обратно, сопровождаемые игрой на гриве чудесного скакуна, в деталях совпадают с картиной шаманского действия. “Полеты” шаманов на музыкальных инструментах-конях также обыкновенно сопровождаются пением и звуками бубна, которые должны были имитировать дробь копыт, воспроизводя верховую езду [Новик, 1984, с. 89].

Осмысление музыкального инструмента как коня объясняется связью ритуальной практики шаманизма с осуществлением медиации между людьми и духами, и, соответственно, с необходимостью сверхъестественного перемещения из одной космической области в другую [Новик, 1982, с. 638; Элиаде, 1987, с. 145]. Функция осуществления связи между различными зонами космоса является, по словам Д. С. Раевского, “неотъемлемой характеристикой коня в мифологических концепциях всех древних индоиранцев” [РАЕВСКИЙ, 1985, с. 42]. Конь, в силу своей связи с мировым деревом и со всеми сферами мироздания [Иванов, 1980, с. 666], а также будучи по преимуществу погребальным и психопомпным животным [Элиаде, 1987, с. 173], что наглядно представлено и в осетинской идеоло-

\* Здесь и далее перевод подстрочный.

гии, “используется шаманом в различных контекстах как средство достичь экстаза, то есть «выйти из себя», что делает возможным мистическое путешествие” [Там же].

В связи с трактовкой фандыра как чудесного скакуна привлекают внимание предания о музыкантах-виртуозах, игравших на арфе ногами. В осетинском фольклоре известен сюжет о том, как юноша покори́л сердце гордой и знатной красавицы, выбравшей его из нескольких претендентов на ее руку, после того, как он продемонстрировал свое искусство в обращении с фандыром, сыграв на нем пальцами ног<sup>5</sup> [ХИФ, 1936, с. 292]. Допуская, что фандыр в ритуальном контексте мог осмысляться как шаманский конь, можно предположить, что, сыграв на фандыре ногами, герой не только блеснул искусством в музицировании, но и в завуалированной форме заявил о своих рыцарских достоинствах, подразумевавших равно куртуазные таланты и боевую выучку, в основе которой лежала кавалерийская подготовка, включавшая в первую очередь умение управлять конем без помощи рук, занятых оружием.

Представление о ритуально-магической роли предмета, в данном случае музыкального инструмента, зачастую отражается и на его декоративном оформлении. Естественно поэтому попытаться рассмотреть с этих позиций и дуадастанон фандыр. Следует сказать, что в традиционной инструментарии осетин арфа выделяется вообще особым богатством декора, несущего семиотическую нагрузку. Резной геометрический орнамент нередко почти сплошь покрывает поверхность инструмента, однако прочтение орнаментального кода на данном этапе работы затруднительно<sup>6</sup>.

Доступнее для интерпретации изображения животных и птиц, которыми украшали шейки осетинских арф. Каноническим было, по видимому, оформление оконечности шейки в виде конской головы [Туганов, 1977, с. 65], однако существуют также инструменты с изображением головы барана, горного тура или птицы; на одном экземпляре изображения птиц помещены над струнами на шейке [Аракчишвили, 1940, табл. XXIV].

Сходные фигурки птиц украшали резные консоли святилища Реком, посвященного Уастырджи, и некоторых других святилищ. Святилище Реком, расположенное в Цейском ущелье, представляет собой один из немногих памятников деревянного культового зодчества осетин. Сруб сооружения покрывается двухскатной крышей, которую поддерживают консоли, опирающиеся на восемь фигурных столбов. Эти консоли имеют вид протомы коня и называются *bajrægtæ* – “жеребята” [Пчелина, 1986, с. 46]. На верхушках этих *bajrægtæ* и помещались упомянутые фигурки птиц.

В. А. Кузнецов, описывая Реком, особое внимание обратил на *bajrægtæ* (“навершия колонн” по терминологии В. А. Кузнецова), в частности на их поразительное сходство со струнодержателями осетинских арф [Кузнецов, 1974, с. 85]. Это сопоставление заслуживает серьезного внимания. У индоевропейцев широко были распространены представления о связи коня с мировым деревом; эти же идеи отмечаются и на скифской почве [Иванов, 1974; Переводчикова, Раевский, 1986]. Само культовое сооружение – храм, святилище, алтарь – осмысливается как сакральный центр мира и является функциональным аналогом мирового древа, т.е. “в соответствии с заложенной в нем идеей было призвано обеспечить связь этого сакрализованного микропространства с миром богов” [Переводчикова, Раевский, 1981, с. 48]. В пользу интерпретации *bajrægtæ* как иллюстрации к мотиву “конь у мирового дерева” свидетельствует и расположение на столбах, имеющих выраженную трехчастную структуру – в полном соответствии с осетинскими представлениями о тернарном строении вселенной в вертикальной проекции. Число столбов и “жеребят” – восемь – также является ритуально значимым [Абаев, 1949, с. 158], оно фигурирует в описании мифологического “восьмиугольного снаружи – четырехугольного изнутри” дома и является одной из ключевых числовых характеристик универсума. Заслуживает внимания сообщение Геродота, что во время похода Ксеркса “вперед шли десять священных белых лошадей, затем колесница, посвященная Зевсу, влекомая восемью белыми лошадьми” (УП, 40).

В этом контексте актуализируется то обстоятельство, что Реком посвящен Уастырджи, который считался покровителем коней и всадников; окрестности святилища были запретны для самок всех видов скота, единственное исключение составляли кобылицы. Кони-афсурги из небесного табуна Уастырджи не знают преград, они способны подниматься за облака и переплывать моря. Этими конями Уастырджи “щедро одаривал нартов, отправлявшихся в набеги, а также умерших людей, чтобы они легче и быстрее могли добраться до Страны мертвых” [Пчелина, 1986, с. 45]. Верховой конь Уастырджи изображается трехногим, по числу сфер мироздания [Пчелина, 1986, с. 46–47]. Именно Уастырджи является ходатаем за людей перед небожителями и посредником Хуыцау – Всевышнего – между небом и землей [Чибиров, 1984, с. 57].

Вся эта мозаика фактов – чудесная игра Уастырджи на гриве коня, представление о фандыре-коне, связь Уастырджи с конями, “жеребята” на святилище и пр. – складывается в картину культа-божества, связанного с осуществлением космической коммуникации, с яркими чертами шаманизма, в котором чудесному “коню у Древа” во всех его воплощениях отводится важная роль. При сопоставлении с классическим шаманским

божеством, каким является Один, обнаруживается почти полное наложение: обладание волшебным конем – восьминогий Слейпнир и трехногий (но восемь “жеребят” на главном святилище Уастырджи) Арфан Уастырджи; шаманский поэтический дар Одина и волшебное пение и игра на гриве скакуна Уастырджи. Совпадают даже эпитеты, прилагавшиеся к именам обоих богов: и Один, и Уастырджи носят эпитет ‘Высокий’.

Птериоморфные изображения на арфах и Рекоме расширяют возможности интерпретации дуадастанон фандыра в культово-ритуальном аспекте. Осетинские представления о культовой роли птиц продолжают индоиранскую традицию. В качестве пространственного классификатора птица связана с верхней сферой мироздания, рассматривавшейся как местопребывание богов, – отсюда представление о птице как вестнике высших сил, с которым связана практика гаданий по полету птиц в горной Осетии<sup>7</sup>. В Нартиаде птицы (ласточка, голубь) осуществляют медиативную функцию, передавая послания богов нартам и обратно. Способностью превращаться в ласточку наделен Сырдон [ПНТО, с. 73].

Таким образом, о символике птичьих фигурок на арфах можно судить достаточно определенно – они служили символическому выражению медиативной функции и акцентировали направленность “вертикальной коммуникации”. Уместно также вспомнить о предполагаемой синонимичности птицы и коня в мифологических представлениях народов Евразии, на которую указывали Н. Марр [Марр, 1934, с. 125] и В. Я. Пропп [Пропп, 1986, с. 169-171]. Примечательно, что название арфы у обских угров объясняется как ‘лебедь’, ‘гусь’, ‘журавль’, причем инструмент использовался как атрибут культового действия [Лукина, 1980, с. 55; Алексеенко, 1988, с. 10]<sup>8</sup>. Несмотря на удаленность друг от друга двух очагов бытования арфы – обско-угорского и осетино-кавказского отнести столь наглядное совпадение за счет случайности трудно, логичнее предположить, что оно, как и многочисленные языковые схождения [Абаев, 1949, с. 33, Абаев, 1981, с. 86–88, Локі, 1973], связано с давними контактами скифо-сарматов (иранцев) с финно-уграми.

Помимо арфы хантыйские *арэхта-ку* – певцы-музыканты, занимавшиеся врачебной практикой и прорицаниями, употребляли гусли *панан-юх*, по своим обрядовым функциям сближаемые с шаманским бубном [Кулемзин, 1976, с. 48–52, 61, 122; Алексеенко, 1988, с. 8].

Для русских гуслей, на формировании которых сказалось влияние аналогичных инструментов финно-угорских народов [Алексеенко, 1988, с. 8], реконструируются представления, соотносимые с названием арф обских угров. Е. Л. Мороз посвятил специальную работу характеристике легендарного рапсода Бояна и описанию его волшебной игры на гусях в

“Слове о полку Игореве”, где струны гуслей сравниваются или отождествляются с лебедями, тогда как пальцы гусяря уподобляются преследующим лебедей соколам. По мнению исследователя, струны-лебеди, которые сами поют песни о князьях, могут быть сопоставлены с особой ролью лебедей в шаманских представлениях, согласно которым лебеди приносят шаманам различные вести, тогда как само творчество Бояна – пение эпоса – рассматривается как шаманское действие, заключающееся в волшебном перемещении в зооморфных воплощениях по небу, земле и Мировому Древу [Мороз, 1977, с. 64–72].

Для полноты характеристики арфы в контексте осетинской идеологии следует отметить, что 12 – количество струн идеального фандыра (встречаются и экземпляры с числом струн 10 или 11, но и они называются дуадастанон фандыр “двенадцатиструнный фандыр”) – считалось совершенным числом и ‘Отцом счета’. Оно понималось как сумма или произведение других сакральных чисел (3, 4, 5, 7, 8) и выступало в осетинской мифологической традиции в качестве ключевой числовой характеристики универсума в пространственном и временном континууме. С большой долей уверенности можно предполагать, что в комплексе представлений о дуадастанон фандыр это обстоятельство имело определенное значение: скорее всего оно обыгрывалось в связи с ролью инструмента как магического средства космической коммуникации.

В сказании, известном по литературно обработанной записи Б. Андиева [*Нартæ*, 1942], Сырдон, потрясенный гибелью своих сыновей, делает из костей руки старшего сына фандыр, натягивает на него струны из жил убитых сыновей и в звуках арфы изливает свое горе. Это сказание помещено и в сводном тексте нартовского эпоса. Версия об изготовлении фандыра из костей человеческой руки плохо согласуется с изложенным выше, однако не будем спешить с заключениями. Этот сюжет заслуживает специального изучения. Пока же можно только констатировать, что идея ‘руки’ в осетинском мировоззрении коррелирует с представлениями о магической мощи. Древняя европейская основа \**deks*, получившая в ряде индоевропейских языков значения ‘правый’, ‘правая рука’, ‘искусный’, в осетинском представлена как *dæсны* ‘ведун’ [Абаев, 1958, с. 360].

Как бы то ни было, с уверенностью можно говорить, что двенадцати-струнная арфа в осетинских представлениях выступала как магический инструмент; сведения нартовского эпоса о дуадастанон фандыре отражают использование его в обрядовых действиях, типичных для шаманской ритуальной практики, и могут привлекаться для характеристики древней религии предков осетин.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. О шаманизме у скифов см. Meuli K. Scythica. – *Hermes*, 1935; Бонгард-Левин, Грантовский, 1983, с. 94–98.

2. В средневековом персидском фарханге “Сихах ал-фурс” отмечается, что на арфе *чанг* играют маги [Баевский, 1989, с. 135].

3. Сам мост “в мифопоэтической традиции выступает прежде всего как образ связи между разными точками сакрального пространства” и в конечном счете изофункционален мировому древу, чем обусловлена и ритуально-мифологическая роль связанного с мостом персонажа [Топоров, 1982, с. 176–177].

4. Не этим ли мотивом навеяны торжественные строки обращения к Уастырджи в зачине кадага “Хетаг” К. Хетагурова:

*Xetaegy Wastyrgi – tabu daexicaen! –*  
– Хетага Уастырджи, – слава тебе! –  
*De 'vsurgy baraj myn iw syzgerin ardu*  
Из гривы своего авсурга один золотой волос  
*Me 'vzær faendyræn kwy ratonis qisæn*  
Если б ты вырвал на струну для моего плохого фандыра...

Образ Уастырджи – дарителя музыкального инструмента и поэтического вдохновения присутствует и в обработанной А. Кубаловым народной поэме “Æфхæрдты Хæсанæ”:

*Ǧe, qæzdyg kwyrn Bibo!.. Ǧe, tyxgyn zæronð læg!..*  
О, талантливый [букв. “богатый”] слепой Бибо!..  
О могучий старец!..  
*Radta dyn Wastyrgi saw qisæj xwyjysær*  
Дал тебе Уастырджи чернострунный хуисар  
*Radta dyn zærdærgævd, radta dyn zyrðamond.*  
Дал тебе вдохновение, дал тебе дар слова.

5. Единственный известный мне аналог мотива “игра на арфе ногами” – эпизод с убийством Гуннара, брошенного в ров со змеями в “Гренландских речах Атли”; Арфу взял Гуннар //ветвями подошвы //по струнам ударил – //плакали жены, //мужи скорбели, //кто только мог слышать; // рвал струны, Гудрун// весть посылая.// [Эдда, с. 147–148].

6. Комментируя кадаг “Рождение Сырдона”, А. Тыбылты указывает, что по словам сказителя *Syrðony хахх* ‘Линия Сырдона’ на двадастанон фандыре связана с мотивом “путеводной нити” в истории о краже Сырдоном коровы у Хамыца: Хамыц, следуя за нитью, конец которой он привязал к лапе Сырдоновой суки, находит вход в тайное жилище Сырдона [ХИФ, 1936, с. 604, прим. 18].

7. Приношу благодарность за сообщение А. Р. Чочиеву.

8. Интересно, что и у хантов, и у осетин при игре инструмент обращен к исполнителю басовыми струнами, т.е. как бы “гривой”, тогда как у других кавказских народов, знакомых с арфой, принято прямо противоположное положение инструмента.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- АБАЕВ, 1949. – Абаев В. И. *Осетинский язык и фольклор*. Т. I. М.–Л., 1949.
- АБАЕВ, 1958. – Абаев В. И. *Историко-этимологический словарь осетинского языка*. Т. I. М.–Л., 1958.
- АБАЕВ, 1959. – Абаев В. И. *Грамматический очерк осетинского языка*. Орджоникидзе, 1959.
- АБАЕВ, 1981. – Абаев В. И. Доистория индоиранцев в свете арио-уральских языковых контактов. – *Этнические проблемы истории Центральной Азии в давности (II тысячелетие до н.э.)*. М., 1981.
- АБАЕВ, 1982. – Абаев В. И. *Нартовский эпос осетин*. Цхинвали, 1982.
- АЛЕКСЕЕВ, 1984. – Алексеев Н. А. *Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. (Опыт ареального сомнительного исследования)*. Новосибирск, 1984.
- АЛЕКСЕЕНКО, 1988. – Алексеенко Е. А. Музыкальные инструменты народов Севера Западной Сибири. – *Сборник МАЭ*, XIII. Л., 1988.
- АРАКЧИШВИЛИ, 1940. – Аракчишвили Д. *Описание и обмер народных музыкальных инструментов*. Тбилиси, 1940. (на груз. яз.).
- БАЕВСКИЙ, 1989. – Баевский С. И. *Раннеперсидская лексикография: XI-XV вв.* М., 1989.
- БАСИЛОВ, 1978. – Басилов В. Н. Некоторые материалы по казахскому шаманству. – *ПНИЭ* 1976. М., 1978.
- БОНГАРД-ЛЕВИН, ГРАНТОВСКИЙ, 1983. – Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А. *От Скифии до Индии*. М., 1983.
- БЯЗЫРОВ, 1969. – Бязыров А. Х. К вопросу о круге осетинских нартских сказаний. – *Сказания о нартах – эпос народов Кавказа*. М., 1969.
- ВАЛИХАНОВ, 1986. – Валиханов Ч. Тенкри (Бог). – *Избранные произведения*. М., 1986.
- ГАМКРЕЛИДZE, ИВАНОВ, 1984. – Гамкrelцдзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. *Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. Тбилиси, 1984.
- ИВАНОВ, 1974. – Иванов Вяч. Вс. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от asva – “конь” (жертвоприношение коня и дерево asvattha в древней Индии). – *Проблемы истории языков и культуры народов Индии*. М., 1974.
- ИВАНОВ, 1980. – Иванов Вяч. Вс. Конь. – *Мифы народов мира*. Т. I, М., 1980.
- КАЛОЕВ, 1969. – Калоев Б. А. Некоторые этнографические параллели к осетинскому нартскому эпосу. – *Сказания о нартах – эпос народов Кавказа*. М., 1969.

- КАЛОЕВ, 1973. – Калоев Б. А. *Материальная культура и прикладное искусство осетин*. М., 1973.
- КЕНИН-ЛОПСАН, 1987. – Кенин-Лопсан М. Б. *Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманизма. Конец XIX – начало XX в.* Новосибирск, 1987.
- КУЗНЕЦОВ, 1974. – Кузнецов В. А. *Путешествие в древний Ирыстон*. М., 1974.
- КУЛЕМЗИН, 1976. – Кулемзин В. М. *Шаманство васюганско-ваховских хантов. – Из истории шаманства*. Томск, 1976.
- ЛУКИНА, 1980. – Лукина Н. В. О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов. – *Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами*. Таллинн, 1980.
- Нартæ*, 1942. *Нартæ: ирон адамон эпос*. Сталинир, 1942.
- МАРР, 1934. – Марр Н. Я. Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в доистории. – *Избранные произведения*. Т. III. М., Л., 1934.
- МОРОЗ, 1977. – Мороз Е. А. Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси. – *Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами*. Л., 1977.
- НОВИК, 1982. – Новик Е. С. Шаманская мифология. – *Мифы народов мира*. Т. II. М., 1982.
- НОВИК, 1984. – Новик Е. С. *Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур*. М., 1984.
- ПЕРЕВОДЧИКОВА, РАЕВСКИЙ, 1981. – Переводчикова Е. В., Раевский Д. С. Еще раз о скифских нашествиях. – *Средняя Азия в древности и средневековье*. М., 1981.
- ПОТАПОВ, 1966. – Потапов Л. П. Очерки этнографии тувинцев бассейна левобережья Хемчика. – *Труды Тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции 1959-1969*. Т. II., М., 1966.
- ПРОПП, 1986. – Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Л., 1986.
- ПУТИЛОВ, 1980. – Путилов В. Н. *Миф-обряд-песня Новой Гвинеи*. М., 1980.
- ПЧЕЛИНА, 1986. – Пчелина Е. Г. Артакъахыг – осетинский мифологический конь (бронзовые фигурки VI–VII вв. н.э.). – *Новые материалы по археологии Центрального Кавказа*. Орджоникидзе, 1986.
- РАБИНОВИЧ, 1974. – Рабинович Е. Г. Лира Гермеса. – *Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор*. Л., 1974.
- РАЕВСКИЙ, 1985. – Раевский Д. С. *Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тыс. до н.э.* М., 1985.
- РЕВУНЕНКОВА Е. В. О некоторых истоках поэтического творчества в Индонезии (шаман-певец-сказитель). – *Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов*. Л., 1974.
- РУДЕНКО, 1953. – Руденко С. И. *Культура населения горного Алтая в скифское время*. М. – Л., 1953.
- САГАЛАЕВ, 1984. – Сагалаев А. М. *Мифология и верования алтайцев: Центральноазиатские влияния*. Новосибирск, 1984.

- ТОПОРОВ, 1982. – Топоров В.Н. Мост. – *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Т.2. М., 1982.
- ТУГАНОВ, 1977. – Туганов М. *Литературное наследие*. Орджоникидзе, 1977.
- ТЭЙЛОР, 1939. – Тэйлор Э. *Первобытная культура*. М., 1939.
- ХАМИЦАЕВА, 1984. – Хамицаева Т. А. Сказители осетинского эпоса. – *Вопросы осетинской литературы и фольклора*. Орджоникидзе, 1984.
- ХЕТАГУРОВ, 1961. – Хетагуров К. *Собр. соч. в пяти томах*. Т. IV. М., 1961.
- ХИФ, 1936. – *Хуссар Ирыстонь фольклор*. Сталинир, 1936.
- ХУДЯКОВ, 1893. – Худяков И. А. *Верхоянский сборник*. Якутск, 1893.
- ЧИБИРОВ, 1984. – Чибиров Л. А. *Древнейшие пласты духовной культуры осетин*. Цхинвали, 1984.
- ЭЛИАДЕ, 1987. – Элиаде М. *Космос и история*. М., 1987.
- ЭДДА. – *Старшая Эдда*. Пер. А. И. Корсуна. Под ред. и с комм. М. И. Стеблин-Каменского. М.–Л., 1963.
- ALVAD, 1954 – Alvad T. The Kafir Harp. – *Man*, 1954. Vol. LIV. № 233.
- BAILEY, 1980. – Bailey H. W. Ossetic (Nartä). – *Traditions of Heroic and Epic Poetry*. L., 1980.
- BENVENISTE, 1931. – Benveniste E. Une differenciation de vocabulaire dans l’Avesta. – *Studia Indo-Iranica*. Leipzig, 1931.
- ЖОКИ, 1973. – Joki A. J. *Uralier und Indogermanen*. Helsinki, 1973.
- МЕУЛИ, 1935. – Meuli K. Scythica. – *Hermes*, 1935.