

**ГРЕЧЕСКАЯ СВИРЕЛЬ, АВСТРАЛИЙСКАЯ ГУДЕЛКА И АРМЯНСКАЯ ЗУРНА:
ГЕНЕЗИС МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА В РИТУАЛЬНО-
МИФОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Л. А. АБРАМЯН, Р. В. ПИКИЧЯН

Начало музыкального инструмента нередко возводится к началу времен, но в отличие от иных ритуальных объектов, музыкальный инструмент не только несет в себе следы деятельности великих героев и даже носит их имя, но и хранит их голос, который доносит до потомков во время священных церемоний. Причем сама история происхождения инструмента имеет ряд особенностей, которые удивительным образом выстраиваются в схему, в целом общую для самых отдаленных друг от друга и не связанных генетическим родством народов.

Один из наиболее известных примеров реализации этой схемы—миф о Сиринге. Спасаясь от преследований Пана, нимфа превращается в тростник, давший начало свирели—«сиринге», названной так в память о нимфе¹. Сказочные варианты (тип 780 по Аарнс—Томпсону), имеющие отношение к этой схеме, добавляют к мотиву сексуального преследования тему соперничества, завершающуюся убийством младшего брата (сестры)—тростник здесь *вырастает* на могиле жертвы, дудочка, вырезанная из этого тростника, поет о содеянном убийстве, в отличие от тростника-Сиринги, издающего под ветром жалобные звуки. Схема порождения музыкального инструмента имеет, таким образом, следующий вид: 1) соперничество или сексуальное преследование; 2) смерть (превращение) жертвы; 3) на могиле жертвы вырастает тростник (жертва превращается в тростник—в случае с Сирингой пункты 2 и 3 совмещены); 4) из него вырезают музыкальный духовой инструмент; 5) он рассказывает о содеянном, напоминает историю жертвы.

Арнемлендские мифы, также повествующие о начале музыкального инструмента, неожиданно вносят ряд существенных уточнений в эту схему. Следует отметить, что австралийский материал здесь, как и в ряде других случаев, в частности, также связанных со Змеем-Радугой, о котором пойдет речь ниже, выполняет роль некоего катализатора, позволяющего соединить, казалось бы, несоединимые элементы внутри культуры, никак не связанной с австралийской². Австралийский материал важен еще потому, что, исключая возможности диффузии и генетического родства, свидетельствует о том, что совпадению узловых пунктов схемы порождения способствуют некие универсальные законы организации глубинных структур человеческой психики.

Первый австралийский пример—о происхождении спящей гуделки «мумуны»³. Названа она так по имени людоедки Мумуны,

¹ Овидий. Метаморфозы. I. 689—712.

² См. Л. А. Абрамян. Змей в источнике (К символике универсального ритуально-мифологического образа).—Семнадцатая научная конференция по изучению Австралии и Океании. Тезисы докладов. М., 1986, с. 1—8.

³ M. Berndt. Kurapipi. A Study of an Australian Aboriginal Religious Cult. Melbourne, p. 143—152.

которая в мифологическое время занималась тем, что завлекала мужчин с помощью двух дочерей Мунгамунга к своему костру, а затем, когда жертвы, утомленные ночными ласками, засыпали, убивала их и съедала. Глотала она и кости убитых, все, кроме конечностей, а затем изрыгала проглоченных на муравьиную кучу, чтобы муравьи укусами оживили их (как это случилось с великими сестрами Баувалак, которые, как мы скоро увидим, также имеют отношение к аналогичной гуделке), однако безуспешно, к огорчению своих дочерей. Так продолжалось изо дня в день, пока мужчина из тотема местного вида орла не подкараулил старуху и не убил ее на месте преступления. Умирая, Мумуна издала крик «бр-р!», и этот крик вошел во все деревья вокруг—на деревья брызнула ее кровь, а с кровью передался им и этот звук. Затем убийца Мумуны в память о ней вырезал из таких деревьев гуделку, носящую и поныне ее имя. При вращении гуделка издает предсмертный крик людоедки, так как этот звук содержится в материале, из которого изготовлена гуделка. Здесь дерево уже имеется, а не вырастает из убитой, что, впрочем, не мешает тому, чтобы гуделка «мумуна» попала в тот же ряд, что и «сиринга»—свойством порождения растения, в частности дерева, в сходных сюжетах может обладать как жертва, так и одна только ее кровь, брызнувшая при убийстве (например, в русских сказках—любопытно, что в одной сказке⁴ щепка от такого дерева в конечном счете превращается в возрожденного героя).

Мотив сексуального преследования привязан скорее к жертве потенциальной, чем реальной, однако в других вариантах мифа фигурирует и убийца людоедки. Именно этот момент оказывается наиболее перспективным в австралийском мифе о происхождении музыкального инструмента. Убийца Мумуны погибает от удара молнии, которой поражает его муж людоедки, Молния—одна из манифестаций чудовищного змея, имеющего, согласно эзотерическому толкованию, фаллическую природу (соответственно толкуется и его путь по серповидной траншее в большую пещеру). Именно при этом ударе молнии от дерева, запечатлевшего предсмертный крик Мумуны, отщепляется будущая гуделка. Имеются варианты, по которым Змей-Молния, муж людоедки, возвращается в лагерь после охоты как раз в тот момент, когда его жена издает предсмертный крик, так что акт мести следует сразу же за убийством Мумуны, и не совсем ясно, удваивается ли здесь жертва или, наоборот, две жертвы стягиваются в одну, а два убийства максимально сближаются, как бы выводя из игры убийцу людоедки. Но для нас здесь важно то, что наказание, на кого бы оно ни было направлено, имеет своим следствием появление музыкального инструмента. Схема порождения гуделки: 1. сексуальное убийство (со стороны Мумуны), тема соперничества (?); 2. убийство Мумуны, поражение молнией убитой Мумуны (возможно, ее самой) и дерева; 3. крик (кровь) убитой входит в дерево (аналог роста); 4. от него отщепляется звуковой инструмент; 5. он издает предсмертный крик жертвы («рассказывает» о случившемся).

В том же арнемлендском ареале имеется другая священная гуделка, также именуемая «мумуной», но это «внешнее», профанное ее название (так же называют и Змею Молнию—ср. персонажей рассматриваемого выше мифа), истинное же, священное название гуделки—«юлунггул», по имени знаменитой в этих краях змеи Юлунггул. Часть

⁴ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Т. II. М., 1935, № 209.

⁵ R. M. Berndt. Op. cit., p. 152—153, 156—157.

издаваемого ею звука гуделка приобрела от шума, который произвела Змея, когда послала первую молнию, попавшую в дерево. Материал, из которого изготовлена гуделка, символизирует тот самый кусок, который отщепился тогда от дерева. Другая часть звука гуделки происходит от шума, произведенного Змеей после того, как она проглотила сестер Ваувалак. В одном из ритуалов, связанном с мифом о всликих сестрах, «легкий» звук «брар! брар!», выпускаемый на этот раз деревянной трубой «юлунггул», означает сам акт заглатывания сестер Змеей⁶.

Таким образом, звук гуделки объединяет в одно целое два события—метание молний и гибель сестер, в мифе следующие одно за другим. Вообще говоря, Юлунггул метала молнии именно в сестер, а не в дерево, разгневанная тем, что они осквернили своей вагинальной кровью священный водоем⁷, так что звук гуделки как бы делает логический шаг, который отсутствует в мифе—ср. варианты мифа о Мумуне, стягивающие в одно драматическое событие два убийства, опять же с участием удара молнии. В мифе сестры Ваувалак погибают не от молнии, а будучи проглоченными Змеей, причем их смерть предвещает возрождение (муравьи здесь оживляют извергнутых сестер, в отличие от случая с жертвами Мумуны)—это до сих пор является ядром аборигенных инициационных мистерий. Тема возрождения хоть и не дана здесь в контексте произрастания из жертвы растения-музыкального инструмента, но все же вносит определенную окраску в весь эпизод—это как бы произрастание в потенции, которое, как мы увидим немного ниже, осуществляется на деле в случае с трубой «юрлунггур». Ср. также наличие темы «роста» дерева-инструмента при отсутствии темы возрождения в мифе о Мумуне, с одной стороны, и отсутствие темы роста при наличии темы возрождения в мифе о сестрах Ваувалак, с другой стороны. Следует отметить также (для обоснования заполненности пункта 1 нашей схемы), что Юлунггул здесь хотя и женского пола, но отождествляется с фаллосом, к тому же имеется толкование, что вагинальная кровь сестер на самом деле не возмутила Змею, а привлекла ее⁸. Таким образом, схема порождения гуделки в этом случае будет иметь следующий вид: 1. сексуальное притяжение, тема греха; 2. смерть (проглотение) сестер, поражение молнией дерева (сестер); 3. отсутствует, хотя, как говорилось выше, этот пункт нельзя считать абсолютно пустым; 4. от дерева отщепляется шумовой инструмент; 5. он издает голос убийцы («рассказывает» о случившемся).

Грозовые звуки, приписываемые здесь гуделке, возможно, подтверждают мысль Д. Тюзина о роли инфразвуковых, не слышимых ухом громовых раскатов в усилении эффектов ритуальных звуков, в том числе голоса гуделки⁹.

Тема роста, постепенного вытягивания из-под земли (из водных глубин) музыкального инструмента (подобно тянущемуся вверх тростнику в первых рассмотренных примерах) реализуется в одном из вариантов мифа о сестрах Ваувалак¹⁰. Змей-Радуга Юрлунггур (Юлунггул) (здесь он мужского пола, также фаллической природы) пас-

⁶ Ibid., p. 25

⁷ Ibid., p. 20–27.

⁸ Ibid., p. 22, № 3.

⁹ D. Tuzin. Miraculous Voices: The Auditory Experience of Numinous Objects.—Current Anthropology, vol. 25, 1984, № 5, p. 579–589.

¹⁰ W. L. Warner. A Black Civilization: A Study of an Australian Tribe. 1937, New York—London, p. 258.

сивно наблюдает, как из водоема рядом с ним вылезает музыкальный инструмент—священная труба «юрлунггур» и начинает дуть на изверженных Змеем сестер и их ребенка. И сегодня дуют в трубу во время церемоний над кровотокащими посвящаемыми, являющими собой, согласно аборигенному толкованию, великих сестер-прародительниц. Звуки трубы, которую изготовляют из цельного полого ствола дерева,—это голос самого Юрлунггура, когда он посылал гром и молнии на кровотокащих сестер¹¹. Показательно, что здесь присутствует тема инцеста—нищестуозны либо сестры Баувалак¹², либо сам Змей (запретная еда тождественна кровосмешению¹³—ср. символическую связь еды и соития). Труба здесь дублирует Змея-Радугу—тот также выполз из водоема, подняв голову, пригнувшись, в начале драматических событий. Тяга к вытянутому, вертикальному положению—одно из примечательных качеств не только австралийского Змея-Радуги, но и других мифологических змеев в разных концах света¹⁴. Для Змея-Радуги можно реконструировать не только ряд общих свойств, присущих мировому дереву—наличие птицы (летучей лисицы), занимающей верх, и змеи (собственно Змея-Радуги), которой отводится низ (водные глубины)¹⁵,—но потенциально и все три космические зоны (радуга как медиатор между небом и землей). Показательно, что Юрлунггур самими аборигенами сравнивается со стволом очень высокого, достигающего неба дерева, когда он, проглотив сестер, вытягивается вверх над водами вызванного им потопа¹⁶. Труба, дублирующая «Змея-дерево», будучи изготовленной из цельного ствола, еще четче подчеркивает тему дерева (роста) в схеме генезиса музыкального инструмента, присутствующую явно или неявно в полном или ущербном виде во всех рассматриваемых примерах. Схема порождения трубы «юрлунггур»: 1. сексуальное притяжение, тема греха, инцеста; 2. смерть (проглотение) сестер, удары грома и метание молний; 3. «вырастает» труба «юрлунггур»; 4. изготовление трубы из ствола дерева в ритуале; 5. труба издает голос убийцы («рассказывает» о случившемся).

Австралийские примеры интересны тем, что вносят в схему целый ряд новых смысловых оттенков. Так, в пункте 1 появляется тема инцеста; фалличность змея-убийцы, с одной стороны, вносит элемент сексуального преследования в тот же пункт, а с другой—придает фаллические черты духовому инструменту—двойнику убийцы. Кстати, фалличность—одна из основных черт, которой обычно наделяется флейта и которая влечет за собой и другие мужские характеристики, приписываемые этому духовому инструменту¹⁷. Наконец, здесь отчетливо фигурирует тема поражения жертвы молнией—поражающее существо явно наделено атрибутами Громосвержца. Эти качества, отсутствующие в первом примере—о происхождении свирели и тростниковой дудочки,—позволяют заново взглянуть на схему порождения музыкального инструмента.

¹¹ Ibid., p. 260, 270, 278, cf. p. 296.

¹² Ibid., p. 250; R. M. Berndt. *Op. cit.*, p. 20.

¹³ W. L. Warner. *Op. cit.*, p. 257.

¹⁴ О вытянутости змея см. Л. А. Абрамян. Указ. соч.

¹⁵ W. E. H. Stanner. *On Aboriginal Religion*. IV.—*Oceania*, vol. 31, 1961, № 4, p. 238—240; cf. K. Maddock. Introduction.—In: *The Rainbow Serpent: A Chromatic Piece*. The Hague—Paris, 1968, p. 7.

¹⁶ W. L. Warner. *Op. cit.*, p. 151.

¹⁷ J. Kunst. *Some Studies in the History of Music*. Washington, 1958, p. 12.

Например, армянский духовой инструмент зурна, не имеющий соответствующего мифа о происхождении, благодаря этим качествам неожиданно оказывается с достаточной вероятностью вписанным в рассматриваемую схему. Так, одним из лучших материалов для изготовления зурны считается дерево, пораженное *молнией* (обычное объяснение информантов—твердость древесины и/или святость такого дерева), деревянный футляр инструмента украшается специальными «узорами-молниями» (каусакапах̈ег. *կաշմաշկաշմաշկաշմաշկ*), наконец, зурна имеет целый ряд фаллических свойств—осознаваемое тождество в форме, запрет женщинам играть на ней и даже притрагиваться к ней, эвфемическое употребление названия инструмента, важная роль в ритуалах плодородия и т. п. В некоторых ритуалах такого рода зурна если и не несет на себе главной функции, то присутствует незримо. Например, во время ритуала первой борозды зурна играет непрерывно, но интересно, что она имеет отношение и к ритуальным действиям, тайно совершаемым в предшествующую ночь несколькими наиболее здоровыми и многодетными мужчинами. Не так давно эти действия совершали в историко-этнографических областях Арагацотн и Джавахк. После полуночи в молчании эти мужчины отправлялись на поле, где наутро собирались провести первую борозду, и расходились по полю таким образом, чтобы ими были отмечены центр (его обычно занимал глава группы) и четыре страны света. В этих отмеченных точках исполнители изливали семя, после чего возвращались в деревню. У границы деревни их поджидал зурначи—исполнитель на зурне, и именно он оповещал на рассвете (исполнители обряда возвращались к этому времени) специальной мелодией начало обряда первой борозды. Зурначи сам не присутствует на тайных ночных действиях, но именно ему исполнители обрядаверяют свою тайну, и зурна, как бы вобрав фаллические действия, оглашает их всему миру, официально не ведающему, но на деле хорошо знающему о том, что происходило ночью и под сенью чего, снова под аккомпанемент зурны, совершается последующий дневной обряд.

О былом наличии у армян достаточно четкой мифологической схемы, близкой к рассматриваемой, могут говорить ритуальные действия в рамках Алашкертского свадебного обряда, связанные с воздвижением свадебного (женихова) дерева¹⁸. В центре большого круга, составленного массовым хороводом, ведомым *кузнецом*, устанавливается *дерево* жениха—оно трехчастно, с яблоками и гранатами на трех рядах сучьев и пучком перьев жертвенных кур на вершине (ср. мировое дерево с отмечающей верх птицей¹⁹), основание дерева либо обмакивается в кровь обезглавливаемых кур, либо ставится в центре прочерчиваемого кровью круга или креста. Хоровод открывают зурна и барабан, особо сильным ударом которого отсчитывается каждый круг. Всего кругов обычно семь, иногда три (ср. с константами мирового дерева, ср. также 7 игровых отверстий зурны). При каждом ударе жених убивает по курице, отрывая ей голову и кидая ее к основанию украшаемого дерева. Звуки зурны и удары барабана, особенно в начале каждого круга хоровода, считаются символизирующими удары *грома и молнии*—показательно, что палка, которой бьют по барабану,

¹⁸ Кстати, этот обряд, как и описанный выше обряд первой борозды, совершают выходцы из одного ареала Западной Армении—Муш—Тарон—Алашкерт.

¹⁹ Показательно, что все дерево часто называли птицей (*դուռ կաթաշիկ*), а в настоящее время, даже в Ереване, на вершине женихова дерева помещают особым образом подрумяненную курицу.

как правило, украшена уже упоминавшимся зигзагообразным «узором-молнией»²⁰. Зурна и барабан вообще всегда выступают в паре, есть даже традиция, что они братья-близнецы (со звукоподражательными именами *br'e'i*, *br'e'i* и *t'or'e'i*, *br'e'i*). Роль «громовержца», отводимая здесь кузнецу, позволяет с большой правдоподобностью предположить наличие ритуально-мифологического сценария, тяготеющего к основному мифу²¹—в контексте этого мифа нередко именно кузнец выполняет функцию Громовержца. Хотя здесь и нет темы происхождения музыкального инструмента, но тот (зурна и барабан) прямым уже образом связывается с громом и молнией (ср. голос австралийской трубы и гуделки), к тому же в соседстве с убийством и кровью жертвы, из которой поднимается древо жизни, причем все действие начинается и заканчивается со звуками инструмента.

Еще одна любопытная сторона описываемого свадебного обряда—вопросо-ответный обмен между двумя партиями мужчин, располагающимися внутри хоровода. Дерево скончательно оформляется как с последним ударом барабана, так и с ответом на последний вопрос. Вопросы и ответы начинаются с темы создания мира и кончаются темой царя и царицы (жениха и невесты). Вся цепочка вопросов и ответов строится вокруг некоего дерева, имеющего много признаков мирового. Так, в варианте, описанном в начале века²², зеленое дерево приносит лучезарный плод, который сравнивается с Евой²³, ветви—с Богородицей, другой лучезарный плод—с Единородным Господом, вечерний ветер—с апостолами, голуби—с душами праведников, далее возникает образ зеленого сада—рая и моря перед ним—ада, клочок суши в море—грешники, источник, бьющий из-под подножья—река Иордан, радужные щели, откуда бьет родник—мифическое дерево (*xpki car, hnhk dshn*). Среди детальных описаний этого дерева—птицы-священники и, наконец, солнце и месяц—царь и царица.

Таким образом, дерево жениха, вырастающее из крови жертвы, не только своей структурой, но и «историей» оказывается соотношенным с райским деревом, цветущим в центре мира; и все это непосредственно управляется звуками музыкального инструмента, своей мифологией вносящего коррективы в мифологию воздвигаемого дерева.

По-видимому, схема порождения, лежащая в основе описанного обряда, достаточно устойчива и встречается в разных сочетаниях составляющих ее элементов. Так, в селении Бананц до 50-х гг. исполняли интересный обряд, своеобразную инициацию²⁴—призывника, отправ-

²⁰ В такой же барабан и так же украшенной палкой бьют во время обряда первой борозды.

²¹ См. об этом в кн.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974 и в других работах авторов.

²² Քաշրերուի, Հայկական սովորութիւնք.— «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1901, գիրք 7—8, էջ 152—175. Здесь вместо хоровода вокруг воздвигаемого дерева сидят обменивающиеся вопросами и ответами партии, также состоящие из мужчин.

²³ Сюхи построены по принципу вопроса-ответа, например:

Մաղկեցա՛վ ծառս կանանչ,
Ինչա՞նման էր,
Լուսեղէն պտուղ տուաւ,
Ինչա՞նման էր:

Մաղկեցա՛ւ ծառս կանանչ,
Ինչա՞նման էր,
Լուսեղէն պտուղ տուաւ՝
Ինչա՞նման էր:

²⁴ Հ. Վ. Պիկիշյան. Թագավորութեի ծեսի մի հնագույն տարրերակ.— Հանրապետական դիտական նստաշրջան նվիրված 1984—85 թթ. ազգագրական և բնագիտական դաշտային հետազոտությունների հանրագումարին (գեկուցումների թեզիսներ), Երևան, 1987, էջ 70.

ляющегося на службу в армию, подвешивали за ноги на дереве, где он оставался висеть до тех пор, пока какая-нибудь родственница не приносила курицу, чью голову подвешенный должен был оторвать руками и бросить к подножью дерева. Все это сопровождалось звуками зурны и барабана (ср. дерево жениха, вырастающее из кроны жертвы при ударах грома и молнии, воплощаемых музыкальными инструментами). Или же другой пример—в те же годы в Кафана для предохранения садов и полей от града или засухи (ср. тему грозы) и для обеспечения плодородия свивали ветки калины на одном конце в виде кольца, а другой конец обмакивали в кровь закланного животного и втыкали в землю²⁵.

Итак, для зурны можно реконструировать следующую схему порождения: 1. ввиду фалличности инструмента и наличия темы поражения молнией, а также присутствия Громовержца-кузнеца в контексте свадьбы можно предположить бывшее наличие темы сексуального преследования с последующим наказанием; 2. удары «грома и молнии», убийство жертвенных кур; 3. на возможность наличия и этого пункта косвенно указывает «рост» дерева жениха с каждым ударом «грома и молнии» (с седьмым ударом дерево должно быть окончательно оформлено); 4. изготовление зурны из пораженного молнией дерева; 5. имитация звуков грома и молнии.

Можно предположить, что указанная схема имеет отношение к реконструированному в другом месте²⁶ парному мифу о первых близнецах, согласно которому однополые близнецы вступают в борьбу (соответствует incestу разнополых близнецов), погибают и дают начало какому-либо растению, в идеале мировому дереву. Можно сказать даже, что схема представляет собой музыкальный код этого мифа. В том же плане показательно, что в варианте с однополыми близнецами попавший в нижний мир («умерший») брат (соответствует третьему брату из сюжета № 301)²⁷ обнаруживает вдруг исключительные музыкальные способности. Сюда же относится музыкальный аспект основного мифа (тема муз по В. Н. Топорову²⁸), ср. также особую связь дракона (героя змеино-го кода мифа о близнецах) с музыкой, нередко инвертированную—дракон заворачивается музыкой, а не музцирует сам (ср. Диониса-Загрея, замороженного звуками детской погребушки, что в мистериях получило уже музыкальное осмысление²⁹, ср. также роль музыки (мнимую) в практике современных заклинателей змей).

Связь инструмента с мировым деревом, устанавливаемая в первую очередь по происхождению, как в рассматриваемой схеме, но и по форме (труба «юрлунггур», арм. ритуальный самозвучный инструмент «зилер»—деревце с тарелочками, и т. п.), по строению (число игровых

²⁵ Этот обычай зафиксировала и любезно предоставила нам его описание А. Р. Израелян.

²⁶ Л. А. Абрамян, А. Р. Демирханян. Мифология близнецов и мировое дерево (к выяснению значения одного класса наскальных изображений древней Армении).—Историко-филологический журнал, 1985, № 4, с. 66—84.

²⁷ 2 или 3 братьев в таких сюжетах представляют собой как бы множество идентичных составляющих, на которые разделен противопоставленный герою член близнецной пары.

²⁸ В. Н. Топоров. Мифы. «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада).—В кн.: Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977, с. 28—86.

²⁹ А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 166.

отверстий, соотношение с человеком, в свою очередь соотносённому с космосом—например, тамбур³⁰), по изображению на инструменте (например, на шаманском бубне) способствует тому, что исполнитель и слушатели оказываются причастными к первым священным событиям своей истории, причем, по-видимому, в гораздо большей степени, чем обычно это имеет место в ритуалах, поддерживающих связь с великим Прецедентом,—благодаря особому психологическому воздействию *звука*, «воскрешающего» события священного прошлого (см. пункт 5 схемы). Иногда это касается в большей (или в исключительной) степени исполнителя. Музыкальный инструмент, например, шаманский бубен, становится как бы неким чудесным средством, позволяющим шаману свободно путешествовать вдоль мирового дерева, избравшегося на нем.

В рассмотренных и типологически близких примерах прослеживается соотношение слов—шум—музыка: свирель рассказывает (пропевает) историю своего происхождения (ср. тростник, выросший из слов цирюльника и разгласивший тайну ослиных ушей царя Мидаса или рога Александра Македонского³¹), жужжание гуделки или гудение трубы воспроизводят драматические события в начале времен (ср. изобразительность в европейском профессиональном музыкальном творчестве—от живописного языка «Страстей» Баха (по А. Швейцеру) до современной конкретной музыки), но интересно, что в сходном ритуально-мифологическом контексте в Меланезии, например, слышится уже несложная музыка флейт. Флейты здесь, как труба «юрлунггур» и гуделка «мумуна»,—строжайшее табу для женщин и непосвященных. Они—духи предков, прилетающие в виде птиц, чтобы инициировать мальчиков, и их голос—голос птиц-духов. Но это не просто подражание птичьему пению (ср. армянские глиняные флейты-птички, издающие птичье щебетание—инструмент, возможно, только в последнее время перешедший в ведение детей, используемый в связи с бесспинными обрядами), два игровых отверстия делают его уже настоящим музыкальным инструментом.

Большинство рассмотренных случаев относились к духовым инструментам, управляемым *дыханием* человека. Видимо, не последнюю роль в механизме разбираемой схемы играет именно это обстоятельство—голос, также управляемый дыханием, естественно «передается» этому классу музыкальных инструментов, облегчает «переселение души». Даже в случае с гуделкой «мумуной» предсмертный хрип людоедки переходит в дерево с ее скрытой жизненной субстанцией—кровью³².

В этом плане мифологическая история музыкального инструмента в принципе повторяет историю реальную—инструмент как бы отторгается от человеческого тела: ср. «эволюцию» от варгана, использующего в качестве резонатора полость рта, до инструмента с собственным

³⁰ Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. Ереван, 1968, с. 65 и сл. См. также Р. В. Пикичян. Музыкальный инструмент—символ природы и человека.—В сб.: Вопросы изучения армянской народной культуры (Культура и язык). (VIII конференция молодых ученых (19—21 апреля 1988 г.) (Тезисы докладов). Ереван, 1988, с. 65—67.

³¹ Овндик. Метаморфозы, XI. 85—193; А. Т. Ганалаян. Армянские предания. Ереван, 1979, № 597.

³² Об особом отношении к крови могут говорить, например, магические предосторожности, с которыми аборигены извлекают ее из вен мужчин для церемоний в честь Юрлунгура—считается, что кровь идет прямо из сердца, где находится душа.—В кн.: W. A. Wagner. Op. cit., p. 277.

резонатором; даже для барабана, воссоздающего присущие человеку ритмы вне его тела, можно найти «человеческую» предтечу, если вспомнить бурный ритуал битья себя в грудь, описанный у горилл.

Музыкальный инструмент как нечто, отторгнутое от человека, выбравшее и материализовавшее невидимые внутренние человеческие качества, с другой стороны, повторяет в своей «эволюции» путь, по которому невидимый, только слышимый (для непосвященных) музыкальный инструмент становится максимально видимым, но практически неслышимым—ср. богато оформленные музейные инструменты-реликвии, уникальные инструменты-символы, преподносимые музыкантам, или миниатюрные инструменты-амулеты.

Вообще слышание, по сравнению с видением, нередко больше несет в себе элемент непонятого, таинственного, что, в частности, широко используется во многих ритуалах. И поэтому жужжание гуделки или звук трубы «юрлунгур», доносящиеся со священной площадки, исполняют сердце аборигенов не только непонятной тревогой, но и великой радостью, так как считается, что это «очень счастливые звуки»³³, ибо это голос предков. Может быть, и звуки зурны, доносящиеся на рассвете в канун обряда первой борозды, создают в душах нечто сходное этим звукам, хотя теперь они и не вызывают в сознании соответствующих реминисценций.

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՍՐԻՆԳԸ, ԱՎՍՏՐԱԼԱԿԱՆ ԲԶԶԱՆԸ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԶՈՒՌԱՆ. ՆՎԱԳԱՐԱՆԻ ԾԱԳՈՒՄԸ ԱՌԱՍՊԵԼԱԾԻՍԱԿԱՆ ԵՆԹԱՏԵՔՍՈՒՄ

Լ. Ն. ԱՐԱՀԱՄՅԱՆ, Չ. Վ. ՊԻՐԻՅԱՆ

Ա մ ֆ ռ փ ռ լ մ

Յուրաքանչյուր նվագարան ունի իր առասպելը ծագման և առաջին կատարողի մասին: Երբեմն այն նվագարանի ծագումը տանում է հասցենում է մինչև ժամանակների սկիզբը, սակայն, ի տարբերություն ծիսական այլ օբյեկտների, նվագարանն իր մեջ է ամփոփում ոչ միայն հերոսի զործունեության հետքերը և նույնիսկ կրում նրա անունը, այլև պահպանում է լայն ու սրբազան արարողությունների ժամանակ այն հասցենում սերունդներին: Նվագարանի ծագման պատմությունն ինքը մի շարք առանձնահատկություններ ունի, որոնք զարմանալիորեն տեղագրվում են մի ընդհանուր բանաձևի մեջ և միևնույն են նույնիսկ ծագումնաբանորեն միմյանց չառնչվող և իրարից շատ հեռացած ժողովուրդների համար: Վերջինիս իրականացման ամենահայտնի օրինակներից է Սիրինքսի առասպելը, որտեղ հավերժահարս Պանի հետապնդումներից փրկվում է եղբայր վերափոխվելով և դառնում սրինգ նվագարանի սկիզբը՝ կրելով նրա անունն ի հիշատակ Սխեմայի վերածելով սրնդի ծագման մասին հունական առասպելը՝ կստանանք հետևյալ բանաձևը. ա) հավակնորդություն կամ սեքսուալ հետապնդում, բ) հետապնդողի կամավոր կամ բռնի մահ (վերափոխություն), գ) զոհի շիրմից եղբայր է աճում (զոհը փոխակերպվում է եղբայր), դ) զրտնից ծնվում է փողային նվագարանը, ե) վերջինս պատմում է կատարվածի մասին: Հիշյալ բանաձևը հրաշալիորեն ամ-

³³ R. M. Berndt. Op. cit., p. 25.

բողոքանում է ավստրալական սրբազան նվագարանների՝ ադմկայինների ընտանիքին պատկանող Մուսունտ-բողանի և Յուլունգուլ, կամ Կայծակ-օձ կոչվող փայտե փողի ծագման մասին և: ուսուցիչների մանրամասներով և ավստրալական նյութն անսպասելիորեն հնարավորություն է տալիս վերակառուցել հայկական ղուռնայի ծագման առասպելը և կապել այն հունական սրնդի առասպելին: Դրա շնորհիվ հայկական տարբեր ծիսակարգերում պահպանված ղուռնայի առասպելաբանական երանդներն ուղղակիորեն կարելի է տեղադրել ընդհանուր սխեմայի մեջ: Զուռնայի ծագման առասպելաբանական հետքերը մինչև վերջերս պահպանվել էին հարսանական ծեսի ալաշկերտյան տարրերակներից մեկում (Եղմորթեք, դարբնի զինավորությամբ ընթացող ծիսական շուրջպար: Ինքի ծառի պատրաստում, հավթուկի ծես, որոնք բոլորն էլ ուղեկցվում էին ղուռնայի անընդհատ նվագով): Նյութն ամբողջացնելու են գալիս նաև Արագածոտնի և Ջավախքի զարնանային առաջին ակոսի և մինչև 1950-ական թթ. Բանանց գյուղում տարածված դինակոչիկների հրաժեշտի (նվիրագործման ծեսի մի յուրահատուկ փոխակերպություն) ծիսական արարողությունները:

Առաջարկվող համապարփակ սխեման կարելի է դիտարկել որպես համամարդկային պատկերացումներից մեկը, որը հնարավորություն է տալիս համագրել տարբեր մշակույթների պատկանող առասպելափոխակարգերը, կապ հաստատել ամենատարբեր մշակույթների միջև, միմյանց միջոցով լրացնել և վերակառուցել վաղուց արգեն կորսված ու մոռացված մասունքները: