



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

Р. Л. Садоков

ТАЙНА СЛАДКОЗВУЧНОЙ АРФЫ

(К ИСТОРИЧЕСКОМУ ПРОШЛОМУ
ИСЧЕЗНУВШЕГО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА)

«...из всех струнных инструментов нет ни одного, внешний вид которого был бы известен лучше арфы, а история его возникновения — хуже».

Жан-Жорж Кастнер

Сюрприз

Однажды мне позвонили из научной лаборатории Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР и попросили приехать.

Замечательное зрелище эта лаборатория! Попадаешь сразу как бы в иной мир, иную страну. Причудливые сосуды и глиняные погребальные ящики таинственно-молчаливо смотрят на вас. В застекленных витринах — изделия из бронзы, золотые украшения, каменные топоры, обрывки тканей, оружие, светильники, монеты — словом, все, что сопровождало жителям Хорезма на всем протяжении истории, от неолита до поселений девятнадцатого века.

В комнатах тихо. Несколько археологов что-то реставрируют, клеят, рисуют, пишут. Они знают, что произошло в Хорезме тысячу, две или три тысячи лет назад, и как это произошло, и почему. Они возвращают нам потерянную древнехорезмийскую цивилизацию.

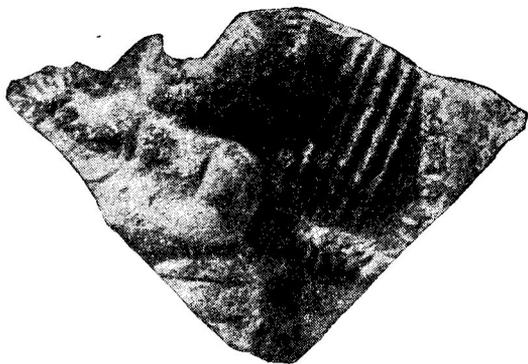
Одна из сотрудниц провела меня в комнату, сплошь заваленную осколками глиняной посуды, усадила и положила передо мной крупный черепок древнехорезмийской керамической фляги.

— Вот, — сказала она, — это по вашей части, радуйтесь.

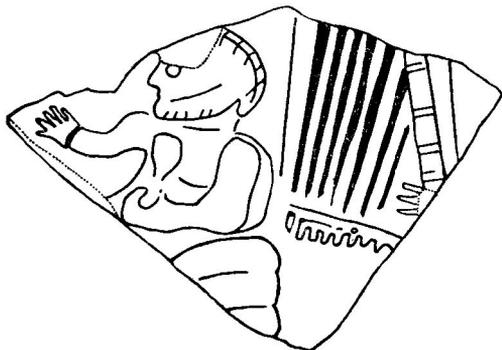
Я вгляделся. На красноватой поверхности черепка чуть проступало неясное изображение: очертания человеческой фигуры, какие-то линии, углы. Ничего не понимаю! Придвинул ближе настольную лампу и осветил поверхность черепка сбоку. Медленно, словно из небытия, проступил человеческий профиль, борода, кисть руки. Я стал вертеть черепок, стараясь, чтобы изображенная на нем сцена — вся, сразу! — была обрисована светом и тенью. Это мне удалось. Зафиксировав положение, я взял большое увеличительное стекло и направил его на рельеф.

Мгновение — и, словно выхваченная из тьмы веков, предстала передо мной сцена пиршества. Безмянный хорезмийский царь с чашей в руке

полулежал, опираясь на три узорчатые подушки. Его четкий, энергичный профиль и величественно протянутая правая рука были обращены в сторону невидимых собеседников. Казалось, за чашей вина он ведет неторопливую размеренную беседу. За спиной царя четко рисовался треугольный контур большого музыкального инструмента. Кисть музыканта застыла на струнах (рис. 1).



Изображение сцены царского пира было выполнено с такой художественной силой, что я явственно слышал его шум, голос царя, и улавливал приглушенные звуки старинной мелодии.



Осторожно, стараясь не разрушить иллюзию, я повернул изображение музыкального инструмента к свету. Да, сомнений быть не могло. Это была арфа, большая угловая арфа, некогда широко распространенная у среднеазиатских народов, а ныне бесследно исчезнувшая из музыкального обихода. Память народа не сохранила нам даже ее названия.

Рис. 1. Звуки арфы услаждают слух пирующего хорезмийского царя. Кой-Крылган-кала, IV—III вв. до н. э.

Когда с осмотром черепка было покончено, я, естественно, поинтересовался, откуда он, когда и при каких обстоятельствах был найден. Оказалось, что обнаружили его в Каракалпакии, на раскопках древне-хорезмийской крепости-храма Кой-Крылган-калы («Крепость погибших баранов»), в нижних слоях, датируемых IV—III вв. до н. э. Черепок незамеченным пролежал около десяти лет в грудe массового материала в лаборатории, и лишь последующая разборка заново «открыла» этот великолепный образец изобразительного искусства древних хорезмийцев.

Среднеазиатская арфа тянет за собой целый шлейф загадок. Для исследователя, занимающегося историей среднеазиатской музыки, изображение большой угловой арфы из Кой-Крылган-калы поистине событие. До сих пор самым ранним изображением среднеазиатской арфы, да и то не большой, а малой, считается изображение, относящееся к первому веку н. э.¹ Арфа, о которой идет речь, на несколько столетий древнее! Кроме того, она пока является единственным свидетельством существования большой угловой арфы в Средней Азии.

Замечательно, что в обоих случаях приоритет остается за Хорезмом. Недаром великий узбекский поэт Алишер Навои в поэме «Семь планет»

¹ Так называемый Айртамский фриз с каменными изображениями музыкантов. Найден в местечке Айртам близ г. Термеза, датируется первыми веками н. э. Замечательный памятник греко-бактрийского искусства.

рисует Хорезм в образе горделивого певца и музыканта, с искусством которого «никто не в силах спорить на земле».

Один из самых удивительных музыкальных инструментов древней Средней Азии — арфа. Археологи нашли несколько изображений этого инструмента, настолько хорошо сохранившихся, что представилась возможность изучить их и даже классифицировать. Самая «старая» среднеазиатская арфа — большая угловая из Кой-Крылган-калы. Она и ее «младшие» сестры (самая «молодая» — дуговая арфа из Пянджикента — датируется началом VIII века н. э.) прочно связывают Среднюю Азию со всем переднеазиатским миром, со странами так называемого классического Востока.

Угловая арфа похожа на треугольник. Иногда ее так и называют — треугольная арфа. Она не велика, легка, и мало напоминает современные арфы, громоздки, хотя и красивые сооружения. Выглядит угловая арфа следующим образом: высокий рупорообразный (квадратный или прямоугольный в поперечном сечении) резонатор, раструбом обращенный вверх, и длинная трость струнодержателя, крепившаяся к узкому концу резонатора под острым углом к нему. Между резонатором и струнодержателем — струны, обычно шесть или девять (до тринадцати). Любопытны крепление и натяжение (настройка) их. Колки были изобретены давно, уже в древнем Египте существовали арфы с колковым способом настройки. Был и иной — бесколковый, при помощи особых шнуров-тяжей. В обоих случаях верхние концы струн крепились намертво вдоль и посредине внутренней деки резонатора (той, которая своей плоскостью обращена к оси струнодержателя), а нижние — на струнодержателе, где размещались колки или тяжи. При настройке подвертывали колки или подкручивали витки тяжей за их свободные концы. Древние среднеазиатские арфы, по всей видимости, настраивались тяжами.

В конструкциях угловых арф есть одна мало понятная деталь: в одних случаях струны навязывались перпендикулярно к продольной оси струнодержателя, в других — под углом (с уклоном в сторону стыковки резонатора и струнодержателя). Зачем это делали?

Известно, что музыкальные инструменты совершенствуются от поколения к поколению, из века в век. В результате получается конструкция, в которой нет ничего лишнего. Вертикальная или угловая навязка струн не могли быть случайностью, прихотью мастера, сделавшего инструмент. В конце концов всякий музыкальный инструмент — акустический прибор. Малейший промах в расчете — и налицо не музыкальный, а шумовой инструмент. Навязка струн дело ответственное и сложное. Посудите сами: если навязать струны перпендикулярно струнодержателю, то резонатор неминуемо должен удлиниться, а, следовательно, и увеличиться в объеме. Воздушный столб, заключенный в нем, будет иным. Колеблемый вибрацией струн, он будет давать определенную звуковую отдачу. А если струны навязать перпендикулярно к внутренней деке резонатора, т. е. под углом к струнодержателю? Нетрудно догадаться, что, во-первых, они станут короче, а, во-вторых, величина и объем резонатора соответственно уменьшатся. О чем это говорит?

Звучание всякой струны находится в прямой зависимости от ее длины. Чем струна длинней, тем звук, извлекаемый из нее, ниже, и наоборот — чем струна короче, тем звучит она выше. В первом варианте, когда струны перпендикулярны струнодержателю, они длинные, звук у них низкий, «рыкающий», и, чтобы усилить громкость, требуется резонатор больших объемов. Во втором варианте, когда струны перпендикулярны внутренней деке резонатора, они короткие, звучат высоко и звонко. Резонантность звучания инструмента вполне достаточна для восприятия окружающими. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что арфа с вертикальной навязкой струн — басы, а с угловой — тенора.

Играли на угловых арфах стоя, сидя и на ходу. Во всех этих случаях раструб резонатора обращен вверх, а трость струнодержателя наружу. При игре стоя и на ходу угловую арфу держали перед собой (очевидно, на ремнях), упирая ее угол в пояс или прижимая к левому (правому) боку согнутой в локте левой (правой) рукой. Если же музыкант играл сидя, то арфа ставилась сбоку, обычно слева, и обхватывалась левой рукой. Пальцы правой захватывали струны.

Арфы, угловые в том числе,—инструменты сопровождающие. Под аккомпанимент арф пел, танцевал, строился в боевые порядки, маршировал, хоронил и молился весь древний Восток.

Серебряное блюдо

Кой-Крылган-кала, где был найден черепок с изображением большой угловой арфы — круглая в плане монументальная постройка не бытового назначения, а культового, религиозного. Это храм, посвященный двум великим богам Хорезма (Сиявшу и Анахите). Поэтому находка черепка с арфой именно здесь весьма знаменательна и имеет определенный смысл.

Музыкальная культура далекого прошлого — не только Хорезма! — соткана из тесно переплетающихся между собой музыкальных, религиозных, танцевальных, военных, трудовых, обрядовых и других представлений. Поэтому мало ограничиться констатацией лишь одного факта — существованием арфы, — важно разгадать общий смысл, восстановить тот кусок древней жизни, где музыкальный инструмент, в данном случае арфа, занимает свое особое место. Для этого нужно использовать весь арсенал имеющихся источников. Если собственного материала, добытого исследователем, недостаточно, приходится прибегать к параллелям. «Койкрылганского» материала для всестороннего музыкального путешествия в глубь веков не хватило. И вот тут на помощь пришло древнее серебряное блюдо. Блюдо из Золотой кладовой государственного Эрмитажа.

Оно было случайно найдено в 1909 г. в селе Луковка близ г. Перми, и с тех пор в науке известно под именем Луковского блюда. Несомненно имеющее древневосточное происхождение, оно, как это установлено новейшими исследованиями, сделано в Согде — древнейшем среднеазиатском государстве, сопредельном Хорезму. Блюдо датируется первыми веками нашей эры. Вот что на нем изображено.

В центре блюда возлежит, опираясь левой рукой на три узорчатые подушки, бородатый хмурый царь. Он настолько огромен, что четыре его спутника — два музыканта и два жреца — кажутся просто карликами. Перед царем тренога с сосудом, в котором на ярком огне что-то варится. В левой руке царь держит чашу, в вытянутой правой — цветок. Справа от царя, у его ног, сидит, поджав ноги «по-турецки», арфист. Он поет, перебирая струны небольшой угловой арфы. Сзади — флейтист, подыгрывающий своему поющему товарищу. По обе стороны треноги стоят две зловещие фигуры со скрещенными на груди руками и повязками на ртах. Это жрецы.

Сцена, в общем, торжественная и несколько мрачноватая. Веселья тут, несмотря на присутствие музыкантов, совсем нет. Это типичный для зороастризма обряд: приготовление священного напитка с последующим возлиянием в честь богов, олицетворяющих животворные силы природы. Само собой разумеется, что подобное «таинство» соответствующим образом обставлялось: заунывное пение, тихая приглушенная музыка, мерцающий отблеск огня под треногой и медлительные жрецы. Кстати, лицевые повязки на жрецах — тоже требование ритуала. Их повязывали, чтобы жрецы не осквернили своим дыханием огонь. Еще

Страбон на рубеже н. э. писал: «Кто подует на огонь, бросит в него что-нибудь мертвое или грязное, тот наказывается смертью»².

А теперь вернемся назад и сравним черепок с арфой со сценой на Луковском блюде. Не правда ли, много общего? Та же композиция по кругу, в центре которого возлежит величественного вида мужчина; те же три узорчатые подушки, на которые он опирается, чаша (или бокал) для возлияний и призывно вытянутая правая рука. И еще арфа. К сожалению, от всей фляги сохранился только один небольшой черепок, так что мы не знаем, что же еще там было изображено, какие люди окружали древнехорезмийского царя и были ли там еще музыканты. Наверное, были, во всяком случае, сцена, изображенная на черепке, и место, где его нашли (храм), весьма недвусмысленно переключаются с сюжетом Луковского блюда. По-видимому, фляга, сделанная, быть может, по особому заказу, входила в храмовое имущество. Однажды она разбилась (произошло это, очевидно, в здании), осколки ее выбросили, а один, по счастливой для нас случайности, уцелел.

Без сомнения, музыка сопровождала древнему хорезмийцу на всем протяжении его жизни. В радости и горе, в битве и на празднике урожая, при отправлении религиозной церемонии, на свадьбе, при рождении и на похоронах — всюду звучала разнообразная музыка. Пришедшие из дали веков свидетельства говорят о жанровом богатстве музыкальных произведений.

Так, Страбон, повествуя о жертвоприношениях зороастрийцев воде (одной из четырех священных стихий), пишет: «...пришедши к озеру или к реке, или к источнику, роют яму, над которой и умерщвляют животное, остерегаясь, как бы вблизи находящаяся вода не смешалась с кровью и таким образом не осквернилась бы. После того маги кладут мясо на мирт, или лавр, касаясь его тонкими палочками, и поют таинственные песни (разрядка наша.— *Р. С.*), поливая при этом маслом, смешанным с молоком и медом, не огонь и не воду, но землю. Пение таинственных песен длится долго, а в это время маги держат в руках пучок тонких тамарисковых прутьев»³.

А вот другой эпизод, рассказанный Квинтом Курцием Руфом по случаю пленения Александром Македонским тридцати согдийцев: «...К царю привели 30 знатнейших, могучих телом согдийцев, которые, узнав, что их поведут на казнь, запели песню и всячески выказывали радость...» (разрядка наша.— *Р. С.*)⁴.

Священная книга зороастрийцев Авеста, написанная в форме гимнов, также изобилует «музыкальным» материалом. Вот, например, отрывок из гимна о счастье. Прислушайтесь к его стиху:

7. Те мужи царствами овладевают
С обилием снеди и запахов и благоуханиями,
Где постели расстелены
И (где) множество других ценных благ
Для тех, кого ты приобщаешь к себе, о счастье благодное⁵.

По-видимому, эти гимны пелись на определенную мелодию в сопровождении музыкальных инструментов. Черепок из Кой-Крылган-калы и Луковское блюдо заставляют нас пристальнее всмотреться в эту особенность древней среднеазиатской музыки.

² Страбон, География, М., 1879, кн. XV, гл. 3, § 14, стр. 749.

³ Там же.

⁴ Л. В. Баженов, Древние авторы о Средней Азии, Ташкент, 1940, стр. 69.

⁵ И. Брагинский, Очерки из истории талжикской литературы, Душанбе, 1956, стр. 185.

Где же, когда и как появились древнейшие арфы, более древние, чем большая угловая из Кой-Крылган-калы?

Как это установлено наукой, в первобытную эпоху возникли все три основные группы музыкальных инструментов: ударные, духовые и струнные. Причем по поводу арфы — древнейшего музыкального инструмента в струнной группе, существует мнение (настолько распространенное, что не требуется даже ссылок), будто своим рождением арфа обязана луку с натянутой тетивой. Спуск стрелы рождает звук. Туго натянутая тетива звенела высоко, ослабленная низко.

К сожалению, археологи не нашли еще ни одного струнного музыкального инструмента первобытной эпохи. Наверное, потому, что дерево, — а струнные инструменты наверняка делали из дерева, не может так долго сохраниться в земле. Иное дело кость или камень. Музыкальные инструменты из неолитических стоянок или курганов бронзовой эпохи сделаны как раз из этих материалов. Любая гипотеза, объясняющая отсутствие струнных инструментов в раскопках тем, что они вообще не были известны первобытным людям, прозвучала бы по меньшей мере странно. Конечно, они были, не исключено, что существовала даже разветвленная сеть их. Но как об этом узнать?

И ученые обращаются к племенам отсталых народов, тем, которые еще сравнительно недавно находились на стадии первобытности.

Что же они там видят?

Все: каменные топоры, тяжелые копья с кремневыми наконечниками, удивительные обычаи и чудовищных богов. И музыку. И музыкальные инструменты. Среди них — музыкальный лук (рис. 2). Звуки, издаваемые им, не лишены очарования.

Ученые расширили район поисков, и тут оказалось, что музыкальный лук — монохорд, как его называли — есть во многих местах земного шара. Выяснилось, что зулусы в Африке вообще не считают лук боевым оружием, а пользуются им исключительно в музыкальных целях. Кроме того, он известен жителям некоторых островов Меланезии, в Индии бытует под названием «пинака»; встречается он и у нас, в Марийской АССР, где он носит звонкое имя «конг-конг».

Не все музыкальные луки — монохорды, т. е. однострунные. Есть луки с двумя, тремя и более струнами (рис. 3); например, на первой Всесоюзной выставке музыкальных инструментов народов СССР в Москве в 1938 г. был показан трехструнный музыкальный лук из Удмуртии, на котором играли смычком. Способы интонирования на однострунных и многострунных музыкальных луках довольно разнообразны, порой сложны, так что требуется определенная ловкость и навыки, чтобы что-

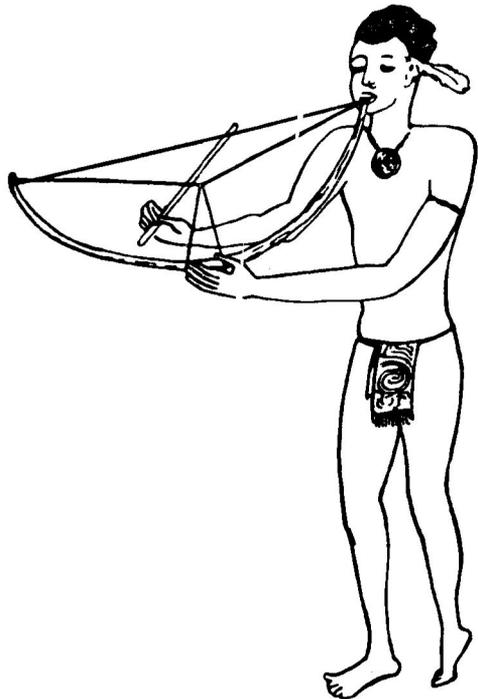


Рис. 2. Музыкальный лук

то сыграть на таком «примитивном», на первый взгляд, инструменте⁶.

И вот, когда были обнаружены многострунные музыкальные луки (какие же это луки, это целые арфы!), — и утвердилась точка зрения, будто арфа произошла от лука с натянутой тетивой. Но почему только арфа? В. Эллиенбергер, написавшей книгу «Трагический конец бушменов», отмечает, что бушменский лук служит основой для многих музыкальных инструментов: «тхомо» — музыкального лука, «цг'ангана» — струнно-щипкового, «гуры» — оригинального щипково-духового инструмента и т. д. И вот это наблюдение ученого должно, на наш взгляд, внести ясность в несколько путанную концепцию о происхождении струнных инструментов. Не только арфа, а все струнные без исключения ведут свою родословную — через музыкальный лук! — от древнейшего лука, оружия первобытного охотника.

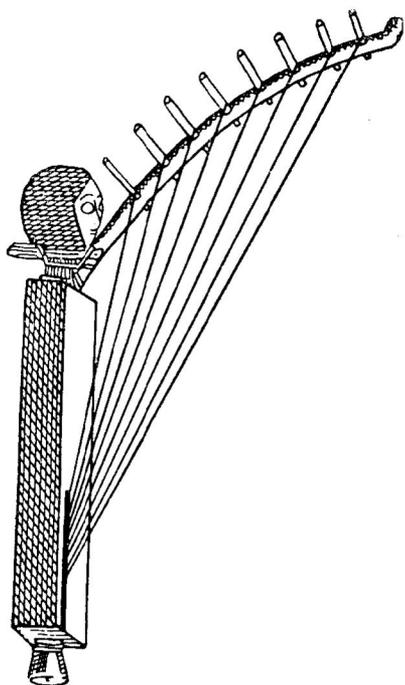


Рис. 3. Многострунная арфа пангве

Музыкальное орудие, необходим достаточно высокий уровень (в пределах возможностей первобытной эпохи) материальной, а, следовательно, и духовной культуры первобытного человека. На этой стадии у него возникает потребность выразить свои чувства в звуках. Не через хаотическое нагромождение их, не через беспорядочные шумы, а именно через музыкальные звуки. Больше того, через определенную последовательность их. Только тогда, когда возникает такая потребность, появляется и соответствующее «музыкальное» отношение к натянутой нити и извлекаемым из нее звукам. Появляется стремление запомнить их, возникает желание повторить подобие мелодии. Все подготовлено, как мы видим, к созданию музыкального инструмента. Таким инструментом, в группе струнных, мог быть музыкальный лук.

Все как будто очень просто. Но вот здесь-то и начинаются загадки. Наука пока не может объяснить, почему, например, австралийцы никогда не знали и не знают лука. Но ведь есть же у них музыка и музыкальные инструменты!

Да, есть.

Стало быть, не совсем неправы те ученые, которые колеблются. Дело, по-видимому, не только в луке, а и в том уровне культуры, материальной и духовной, при котором натянутое сухожилие или сплетенный шнурок можно рассматривать как музыкальный инструмент.

⁶ Например, на тхомо-бушменском музыкальном луке струну перебирают большим и указательным пальцем левой руки, одновременно ударяя палочкой, зажатой в правой руке.

Известно, что все когда-либо существовавшие арфы делятся на два конструктивных типа: дуговые и угловые. Называют их по-разному: то луковые, то ладьевидные (это про дуговые), а угловые — треугольные, вертикальные и т. д. Но все эти названия выражают одно: исстари сложившиеся два типа арф. Причем дуговые — этого мнения держатся прочно, по-видимому, так оно и есть, — наиболее древние, ведущие свое происхождение от музыкального лука. Видовое их разнообразие исключительно велико, вероятно, потому, что, возникнув — как лук — в разных местах одновременно, они в конструктивном отношении выражают определенную ступень культуры народа, создавшего этот музыкальный инструмент, его представления, образы и, если так можно выразиться, «научно-технические» достижения. В каждом отдельном случае дуговая арфа чисто местное изобретение. Она меньше всего подвержена влияниям, заимствованиям и каким-либо передвижениям. Это инструмент консервативный. Недаром именно этот вид народной арфы дошел до наших дней.

Иное дело — арфа угловая. Это тоже вполне самостоятельный инструмент. Самостоятельный не только по форме, но и по своим выразительным и акустическим возможностям. Он создан в эпоху, относительно близкую и сравнительно хорошо известную нам по историческим источникам. Но угловая арфа не имела за своими плечами той длительной, связанной с трудовой деятельностью человека, истории, которая привела к созданию дуговой арфы. Угловая арфа — это инструмент «искусственный», созданный в условиях вполне развитой музыкальной культуры древнего мира. Он обладал большей свободой передвижения, он мог быть заимствован одним народом у другого. История угловой арфы — это не только история музыкального инструмента как такового, это и история ее распространения, история путей, которыми она шла.

Древний Восток — колыбель человеческой культуры. По сей день поражают нас безудержная фантазия искусства, точность естественных наук и трогательная наивность литературных произведений. Кроме того, высокое развитие музыки. И совершенство музыкальных инструментов.



Рис. 4. Шествие музыкантов. Месопотамия, IV тысячелетие до н. э.

Однажды среди находок, обнаруженных в Месопотамии и относящихся к концу IV — началу III тысячелетия до н. э., ученых заинтересовал обломок архаической шумерской вазы из Бисмайи с изображением шествия музыкантов (рис. 4). Шествие открывают арфисты, играющие на ходу на двух замысловатой формы арфах: у одной семь струн, у другой пять. Гриф каждого инструмента украшен пышной бахромой.

Этот осколок вазы с изображением древнейшей в мире арфы известен всем инструментоведам и публикуется в каждой работе, посвящен-



Рис. 5. Игра на современной бирманской арфе

ной струне. Свободные концы тяжей в виде густой тяжелой бахромы падали отвесно со струнодержателя.

Вслед за шумерской вазой были обнаружены и подлинные инструменты. Известным английским археологом Л. Вулли в 1920—30-х гг. были предприняты раскопки крупнейшего города Двуречья—Ура, в том числе и царского кладбища. В одной из гробниц, принадлежащей царю Абарги и царице Шубад, были найдены три арфы, в другой—четыре



Рис. 6. Хант, играющий на арфе («гусе»).
Фото З. П. Соколовой

ной арфе или родственным ей инструментам. В связи с этим эпизод, о котором я рассказжу, показывает, насколько живучи музыкальные традиции. Просматривая однажды небольшую брошюру, посвященную музыке Бирмы, я обнаружил фотографию, сделанную несколько лет назад, где был запечатлен бирманский музыкант, играющий ... на древней шумерской арфе (рис. 5). Сходство было настолько велико, что в это трудно было поверить. И, тем не менее, факт оставался фактом: пять тысячелетий не внесли почти ничего нового в конструкцию этого инструмента⁷. Вот, например, настроенное приспособление. И там, и там оно шнуровое. Настройка осуществлялась не колками, хотя в ту пору они уже были изобретены, а особыми шнурами—тяжами, каждый из которых соответствовал одной струне. Свободные концы тяжей в виде густой тяжелой бахромы падали отвесно со струнодержателя.

Вслед за шумерской вазой были обнаружены и подлинные инструменты. Известным английским археологом Л. Вулли в 1920—30-х гг. были предприняты раскопки крупнейшего города Двуречья—Ура, в том числе и царского кладбища. В одной из гробниц, принадлежащей царю Абарги и царице Шубад, были найдены три арфы, в другой—четыре (III тыс. до н. э.). Две арфы были целиком серебряные, остальные из дерева, фантастически украшенные драгоценными камнями, перламутром, золотом и серебром. Вот как описывает Л. Вулли одну из этих арф. «В конце крайнего ряда (десяти, принесенных в жертву женщин—Р. С.) лежали остатки чудесной арфы: ее деревянные части истлели, однако украшения сохранились полностью... Верхний деревянный брус арфы был обшит золотом, в котором держались золотые гвозди,—на них натягивали струны. Резонатор украшала мозаика из красного камня, лазурита и перламутра, а впереди выступала великолепная золотая голова быка с глазами и бородой из лазурита. Поперек остатков арфы покоился скелет арфиста в золотой короне»⁸.

Факт украшения арф головками животных не случаен. По сути дела

⁷ Эту арфу-саунг и игру на ней прекрасно описал Н. Тихонов в своей повести «Зеленая тьма» (М., 1967).

⁸ Л. Вулли, Ур халдеев, М., 1961, стр. 62.

резонатор инструмента был как бы телом животного, подобно тому, как некоторые современные ладьевидные арфы, например, остяцкий «гусь», (рис. 6) по силуэту действительно напоминает птицу. Есть указание на то, что звучание арф напоминало голос того животного, чья голова украшала инструмент: с бычьей головой — бас, с коровьей — тенор, а с оленем — альт.

Древняя шумерская арфа и современная бирманская, остяцкий «гусь» и кавказские арфы (дуадестенон у осетин, авьюмаа у абхазов, чанги у сванов), наконец, арфа, найденная при раскопках Второго Пазырыкского кургана (V—IV вв. до н. э., Алтай, рис. 7) — все они относятся

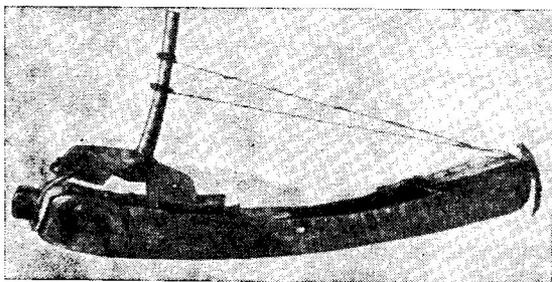


Рис. 7. Арфа из второго Пазырыкского кургана. V—IV вв. до н. э., Алтай

к ладейному типу дуговой арфы. Действительно, они чем-то напоминают ладью или, может быть, плывущую птицу (лебедя, гуся): туловище — резонатор, а мягко изогнутая длинная шея — струнодержатель инструмента. По-видимому, такая форма не была случайной. Известно, что многие народы отождествляли человеческую душу с образом птицы. Можно найти немало примеров из области человеческих верований, связывающих музыку, воспроизводимую на музыкальном инструменте, с человеческой душой, о влиянии музыки на душу. Поэтому закономерен перенос силуэта птицы на музыкальный инструмент. В разное время и у разных народов дуговые и угловые арфы украшались головками птиц, а инструмент получал соответствующее образу название.

Вернемся, однако, в Месопотамию.

Помимо арф, найдены инструменты, относящиеся к иным классификационным группам. В том же Уре обнаружен двойной гобой (2800 г. до н. э.) и ударный инструмент, нечто вроде кастаньет, состоящий из двух бивней или клыков (2500 г. до н. э.).

Другой очаг цивилизации — древний Египет дал такое громадное количество изобразительного и вещественного «музыкального» материала, что одно только перечисление его заняло бы многие сотни страниц. Но одно важное обстоятельство выделяет изобразительное искусство Египта: впервые перед нами предстают ансамбли, состоящие зачастую из большого количества музыкантов, певцов и танцовщиц. Это настоящие инструментально-вокально-танцевальные коллективы, обладающие высокой исполнительской техникой. На рис. 8, воспроизводящем такой ансамбль, изображены большая арфа, двуструнный инструмент типа лютни, двойной гобой и лира.

Таких рельефов в изобразительном искусстве древних египтян множество. Ими украшались стены дворцов, храмов и гробниц. И почти в каждой сцене звучит музыка. Идут ли древние египтяне в бой, пашут ли, хоронят ли — всегда с ними музыкальные инструменты. Наиболее распространенный из них — дуговая арфа. Эти арфы были огромные (в рост человека) и маленькие, простые и сложные, роскошно украшенные и неказистые. Под арфы пели и танцевали, целые оркестры арф обслужива-



Рис. 8. Древнеегипетский инструментальный ансамбль

ли религиозные процессии и придворные празднества. Без преувеличения можно сказать, что ни один день в древнем Египте не обходился без этого популярного инструмента. Известный историк музыки Э. Науман написал в одной из своих работ: «Арфа так тесно связана со всей египетской культурой, что вместе с последней она как возвышается, так и понижается; так все растет с нею и достигает цветущего состояния, как затем опять вместе с нею падает с прежней высоты и исчезает. Эта связь так заметна, что можно было бы по той или другой форме, конструкции, числу струн и способу игры на египетских арфах указать на важнейшие периоды египетской истории»⁹. Как прекрасно выражена сущность исторического инструментоведения!

Об этом говорит и следующий пример. Курт Закс, известный немецкий историк музыки, однажды подметил, что мягкий по своему звучанию ансамбль Древнего и Среднего Царств — он состоял из арфы, продольной флейты и человеческого голоса — вдруг сменился иным, более шумным, более резким по звучанию и более ритмически дробным. Ученый так написал об этом: «...Музыка (в Египте — *Р. С.*) стала ярче, шумнее и резче. Кажется, что самый «темп жизни» ускорился: танцовщицы и певцы движутся быстрее с большим подъемом и страстностью»¹⁰. Что же произошло?

К. Закс стал пристально вглядываться в древнеегипетские изображения музыкальных сцен и составил целую таблицу музыкальных инструментов. Один из них привлек внимание ученого. Этот инструмент был характерен для нового типа ансамбля.

Это была угловая арфа! А вместе с ней огромные барабаны.

И тот и другой инструменты были азиатского происхождения. Они-то и внесли в спокойный, мягкий древнеегипетский ансамбль ритмическую пестроту и яркую выпуклость песенно-танцевальных мелодий.

Случайно ли это? Обратимся к истории. Первое изображение угловой арфы мы находим в период правления фараона Аменхотепа II

⁹ Э. Науман, Иллюстрированная всеобщая история музыки, т. I, СПб., 1898, стр. 46.

¹⁰ К. Закс, Музыкальная культура Египта, сб. «Музыкальная культура древнего мира», Л., 1937, стр. 57—58.

(1491—1465 гг. до н. э.¹¹ Это было сложное, бурное время. Могущественные рабовладельческие государства в Египте и Месопотамии вели чрезвычайно оживленную внутреннюю и внешнюю торговлю, что обусловило некоторое сближение, общность культурных достижений, в частности, в мире музыки, различных народов на огромной территории, включающей Египет, Нубию, Пунт (Сомали), Сирию, Месопотамию, Индию, Малую Азию, острова Эгейского моря и некоторые области Греции.



Рис. 9. Шествие арфистов. Каменный рельеф из Ниневии, VII век до н. э.

К этому времени и относится появление в Египте угловой арфы — инструмента, обладающего яркими возможностями, более отвечающими характеру и духу жизни того периода. Это, однако, не значит, что угловая арфа сменила более древнюю дуговую и вытеснила ее. С момента появления угловой арфы обе эти разновидности сосуществуют и развиваются вместе.

В этом отношении чрезвычайно интересны ассирийские каменные рельефы, на которых изображено много разных музыкальных инструментов, в том числе арф. Так, на одном рельефе из дворца царя Ашшурбанипала в Ниневии (VII в. до н. э.) высечены два стоящих в полный рост арфиста, один из которых играет на большой многострунной угловой арфе, а второй — на маленькой дуговой, совершенно аналогичной арфе Бисмайской вазы. Это изображение замечательно по трем причинам: 1) обе разновидности арфы существуют на равных правах, 2) конструктивные очертания их можно считать устоявшимися, потому что именно в такой форме эти инструменты известны нам на огромной территории, в частности в Средней Азии, 3) настройка угловой арфы осуществлялась шнуровыми тяжами.

Ассирийское время — время необычайного успеха, выпавшего на долю угловой арфы (рис. 9). Она становится поистине массовым инструментом и «распространена повсеместно, от Египта до иранского Элама, а в более позднюю эпоху... от Испании до Кореи», — констатирует тот же К. Закс¹². В число стран этого пояса входила и Средняя Азия.

Нашествие

Известно пять среднеазиатских арф: три угловые и две дуговые. Они одновременны и охватывают значительный отрезок времени — одиннадцать веков. Это значит, что в Средней Азии арфы существовали с IV века до н. э. по второе десятилетие VIII века н. э. Но почему такие жесткие хронологические рамки? А было ли что-нибудь до или после? Наверняка! Только нам это неизвестно.

Чем же мы располагаем? 1. Гончарным рельефом с изображением большой девятиструнной угловой арфы из Кой-Крылган-калы. Хорезм,

¹¹ Н. Никманн, *Ägypten*, «Musikgeschichte in Bildern, B. II, Musik des Altertums», Lieferung I, Leipzig, 1961, t. 8, S. 31.

¹² К. Закс, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, сб. «Музыкальная культура древнего мира», стр. 105.

IV—III вв. до н. э. 2. Каменным фризом с изображением музыкантов, в том числе арфистки с малой девятиструнной угловой арфой из Айртама. Бактрия, первые века н. э. 3. Росписью с изображением арфистки с малой шестиструнной (или девятиструнной) угловой арфой из Топраккалы. Хорезм, рубеж III и IV вв. н. э. 4. Росписями с изображениями двух многострунных ладьевидных арф из древнего Пянджикента. Согд, начало VIII в. н. э. (рис. 10).

Помимо этих прекрасно сохранившихся и донесших до нас многие конструктивные детали арф — памятников изобразительного и музыкального искусства, есть еще одна сравнительно небольшая, фрагментарная, и до некоторой степени спорная группа источников по среднеазиатскому арфоинструментарии. Но мы не будем касаться их, чтобы не загружать основной текст, а читателей, заинтересовавшихся этим вопросом, отошлем к специальным археологическим трудам¹³.

Из всех пяти изображений мы выделим два: черепок с изображением большой угловой арфы из Кой-Крылган-калы и роспись с изображением ладьевидной арфы из Пянджикента. Первый источник интересен тем, что он красноречиво говорит, как мы покажем ниже, о музыкальном влиянии Средней Азии на Китай, второй проливает некоторый свет на дальнейшую печальную судьбу среднеазиатской арфы.

Совсем недавно были опубликованы отрывки из древних китайских летописей, где сообщается много интересного о музыке Средней Азии. Оказывается, музыка, песни, танцы и музыкальные инструменты среднеазиатских народов очень нравились и были широко распространены в Китае. Первое упоминание о среднеазиатской музыке связано с именем китайского актера и музыканта Ли Янь-няня, жившего во II в. до н. э. и сочинившего, пользуясь заимствованными из Средней Азии (откуда точно — неизвестно) мелодиями, двадцать восемь новых популярных песен. Вместе с музыкой в Китай попадали и среднеазиатские музыкальные инструменты. Так, например, «хэнчуй» — поперечная флейта — инструмент «ху», т. е. чужой, не китайский, а среднеазиатский. С искусством игры на нем китайцев познакомил знаменитый путешественник Чжан Цянь (II в. до н. э.). Кроме того, в династийных хрониках среди часто упоминаемых различных музыкальных инструментов говорится о «вертикальной и горизонтальной кунхоу». Это арфы: первая, вертикальная — угловая арфа, вторая, горизонтальная, — дуговая. По поводу угловой арфы «История Суй» (VI в. н. э.) сообщает удивительную вещь: «Пипа и вертикальная кунхоу (шукунхоу) пришли из Западного Края (Средняя Азия. — Р. С.) и не являются старыми китайскими инструментами...»¹⁴. Это для VI века нашей эры, а в последнее время обнаружены дополнительные материалы, где угловая арфа упоминается уже во II в. до н. э., т. е. восемьюстами годами раньше. Причем опять говорится, что она не китайского, а среднеазиатского происхождения. Более ранних сведений о «вертикальной кунхоу» нет.

Что из этого следует? Угловая девятиструнная арфа из Кой-Крылган-калы датируется IV—III вв. до н. э. Более ранних изображений арф в Средней Азии не найдено. Самое первое упоминание о среднеазиатской арфе в китайских летописях датировано II в. до н. э. Точное указание на место ее происхождения — Среднюю Азию — мы находим в VI веке н. э. Вывод, следовательно, может быть, таким: впервые в Китай угловые арфы попали из Хорезма. Впрочем, категорически утверждать это нельзя. Ведь Западный Край (т. е. Средняя Азия) — не один только Хорезм, а множество областей. И, наверное, найдутся еще археологиче-

¹³ Р. Л. Садоков, О двух новых изображениях среднеазиатской угловой арфы. «Вестник каракалпакского филиала АН УзССР», Нукус, 1965, № 4; Г. А. Пугаченков а, Халчаян, Ташкент, 1966, стр. 182—185, рис. 93, табл. XIV и XV.

¹⁴ Цит. по Б. Л. Рифтин, Из истории культурных связей Средней Азии и Китая, «Проблемы востоковедения», 1960, № 5, стр. 121.

ские материалы, может быть, более ранние, чем хорезмийские, о ранних музыкальных связях южных по отношению к Хорезму областей с Китаем. Но пока приходится довольствоваться этим, если и не окончательным выводом, то по крайней мере аргументированным предположением.

Но уже в «Старой танской истории» (VII век н. э.) сказано: «Кунхоу сейчас исчезла». А начиная с династии Юань (т. е. с 1280 г. н. э.), кунхоу вообще выходит из употребления и больше не встречается, — отмечают летописцы.

Однако, на том же VII — начале VIII вв. н. э. обрываются находки изображений арф в Средней Азии! После пянджикентских арф наступает многовековая полоса молчания, и мы не знаем, как же развивались среднеазиатские арфы и развивались они вообще. Не странно ли? Действительно, за 1120 лет (с IV в. до н. э. по 20-е годы VIII в., т. е. тогда, когда древний Пянджикент перестал существовать) среднеазиатские художники пять (пять!) раз живописали и ваяли арфы (это те, что нашли археологи, а сколько еще не найдено, сколько погибло). Кроме того, известны многочисленные письменные сведения об этом инструменте. А за последующие 800—900 лет (т. е. до XV—XVI вв. н. э.) — ничего! Правда, в музыкальных трактатах и народных сказаниях упоминается какой-то инструмент «чанг», но что это такое — сказать невозможно. Во всяком случае, это не современный узбекский чанг¹⁵.

И потом, что это за роковая дата — 20-е годы VIII в. н. э.? Что это за рубеж, за которым, как ни смотри, ни одной арфы не увидишь?

Древний Пянджикент, небольшое согдийское городское поселение на старинном караванном тракте из Самарканда в горы, был взят и разрушен примерно в 20-х годах VIII в. н. э. Это время — страшное не только для Пянджикента. По дорогам Средней Азии мчалась, сметая



Рис. 10. Согдайская арфистка. Пянджикент, VII—VIII вв. н. э.

¹⁵ Современный чанг появился в Ташкенте в конце прошлого столетия. См.: Н. С. Лыкошин, Полжизни в Туркестане, Петроград, 1916, стр. 355.

все на своем пути, грозная конница поработителей. Многочисленные ру-
стаки Мавераннахра (Заречья, области по правому берегу Амударьи)
вновь переживали — в который раз! — ужас и гнет иноземного вторже-
ния. Огонь войны отнял жизнь у цветущих долин и пестрых городов.
Погибли библиотеки, погасли улыбки и песни. Дым пожарищ едкой пе-
леной стлался далеко, до самого горизонта. Пришедшее вместе с заво-
евателями мусульманское духовенство всячески травило, коверкало и
уродовало местные обычаи, искусства и науки.

Предводитель арабов энергичный и жестокий Кутейба ибн Муслим
в 712 г. ворвался в Хорезм и прошел по нему с огнем и мечом. Автор не
дошедшей до нас «Истории Хорезма» хорезмийский ученый X в. ал-
Бируни так писал об этом разгроме: «И уничтожил Кутейба людей, ко-
торые хорошо знали хорезмийскую письменность, ведали их предания и
обучали (наукам), существовавшим у хорезмийцев, и подверг их всяким
терзаниям, и стали (эти предания) столь сокрытыми, что нельзя уже уз-
нать в точности, что (было с хорезмийцами, даже) после возникновения
ислама»¹⁶.

Когда глазам археологов предстало ошеломляющее разноцветье на-
стенных росписей древнего Пянджикента, они убедились, что лица че-
ловеческих фигур уничтожены. Не временем, нет, — рукой человека. Один
из участников экспедиции написал об этом так: «Лица... уничтожены,
по всей вероятности, преднамеренно... Повторенный в середине стены
знак, процарапанный острым предметом, в котором можно видеть араб-
ское слово «ла» («нет»), выдает того, кто это сделал, а именно, заво-
евателя-мусульманина»¹⁷.

Дело здесь даже не только в том, что, по предписаниям ислама, нель-
зя изображать человеческие лица, а в той «культурной» деятельности
всякого духовенства — мусульманского, православного, католическо-
го, — которое всеми доступными ему средствами боролось с народным
искусством вообще, в частности с народной музыкой и музыкальными
инструментами. Духовенство и светская власть всегда шли рядом, по-
могаая и поддерживая друг друга.

Вот несколько примеров.

Старейший узбекский народный певец-сказитель Фазыл Юлдашев
рассказывает: «Однажды пел я поэму «Рустам-хан». Муфтий спросил
меня: «Рустам жил до пророка или после?» «Герой Рустам жил до про-
рока», — ответил я. Тогда Муфтий стал кричать со злобой: «Если так,
пой другие песни. Брось поэму о Рустаме»¹⁸. Не избежали «мусульман-
ского гнева» и музыкальные инструменты. Сапай — шумящий узбек-
ский инструмент — считается «нечистым», о чем красноречиво рассказы-
вает легенда, записанная Н. Н. Мироновым¹⁹. Точно так же баламан
и сурнай в Хорезме до сих пор связываются с именем сатаны, и если
инструментами пользуются, то только потому — так думают муллы, —
что они «очищены» легендой о Дауде, покровителе кузнецов, якобы
изобретшем «мииль» — металлическую часть мундштука сурная²⁰. Ка-
захские домбры тоже, оказывается, «греховные» инструменты, потому
что еще Мухаммед отрекся от них, видя в этом дело рук нечистого²¹.

А в России в 1648 г., во время царствования «тишайшего» Алексея
Михайловича, был дан указ: «А где объявляются домры и сурны и гуд-

¹⁶ Абу Рейхан Бируни, Избранные произведения, т. I, Ташкент, 1957, стр. 48.

¹⁷ А. М. Беленицкий, Вопросы идеологии и культов Согда, сб. «Живопись древ-
него Пянджикента», М., 1954, стр. 31.

¹⁸ Л. Б. Никольская, Народные мастера узбекской музыки, сб. «Пути разви-
тия узбекской музыки», М.—Л., 1946, стр. 29—30.

¹⁹ Н. Н. М и р о н о в, Музыка узбеков, Самарканд, 1929, стр. 24.

²⁰ Сведения получены автором от сурнайчи Айтбая Якубова, проживающего в кол-
хозе им. Энгельса Килчакского р-на, Каракалпакской АССР.

²¹ А. К. Жубанов, Казахский народный музыкальный инструмент — домбра,
Труды УП МКАЭН, М., 1968, т. VII.

ки и гусли и хари и всякие гудебные бесовские сосуды, и тый те бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь»²². Вскоре в Москве при обысках было набрано пять возов различных музыкальных инструментов, свезено на Болото и сожжено.

Вот еще один пример, несколько, правда, далекий, но логически хорошо увязанный с нашим повествованием. В национальном гербе Ирландии есть арфа. Это, пожалуй, единственная страна, избравшая своим символом музыкальный инструмент. И не случайно. Арфа, действительно, сыграла огромную роль в ирландской истории. В годы национально-освободительного движения барды-арфисты со своими героическими песнями были живым олицетворением народного патриотизма, пользуясь большой любовью ирландского народа и в такой же степени ненавистью его врагов. Поэтому-то, когда в XVI в. движение за национальное освобождение охватило всю страну, лорд Барримор приказал хватать и вешать без суда и следствия каждого арфиста или умеющего играть на арфе²³. Постине никогда музыка и музыканты не преследовались столь жестоко, как в те дни!

Вернемся, однако, в Среднюю Азию.

Когда в 1819—1820 гг. капитан Н. Н. Муравьев совершил свое замечательное и трудное путешествие в Хиву, он обратил внимание на хивинских певцов-сказителей («бардов» — записал Муравьев), пользующихся у народа большим вниманием и почетом. В репертуаре этих певцов были песни и стихи преимущественно героического содержания, восхвалявшие «подвиги известных в древности витязей». Впоследствии Муравьев уделил хивинским «бардам» особое место в своей книге: «Певцы... стараются выразить голосом и телодвижениями быстроту, храбрость и великие деяния усопших предков. Пение сие продолжается иногда целую ночь; хозяин и гости сидят неподвижно в задумчивости и слушают оное со вниманием...»²⁴.

Теперь вспомним рассказ о разгроме, учиненном мстительным Кутейбой в Хорезме, вспомним исковерканные пянджикентские росписи, проклятые музыкальные инструменты и запреты народных сказов, — разве все это не свидетельство, пусть не прямое, катастрофы, постигшей музыкальную культуру и музыкальные инструменты среднеазиатских народов? Разве Кутейба не встретил (не мог не встретить!) в разгромленном, но сопротивляющемся Хорезме предшественников позднейших хивинских «бардов»? Разве скупые строки хроник («кунхоу сейчас исчезла») — не рассказ о печальной участи хорезмийских и среднеазиатских музыкантов?²⁵

Несомненно, с этого времени опустошительного нашествия с принудительно насаждавшимся исламом, начинается забвение арфы, как инструмента с насильственно прерванной жизнью.

Вот о чем напомнил и рассказал глиняный черепок, пролежавший в завалах древнехорезмийской крепости-храма Кой-Крылган-калы 2400 лет.

²² Цит. по: Б. Штейнпресс, Вопросы материальной культуры в музыке, М., 1931, стр. 30.

²³ И. Поломаренко, Арфа, М., 1939, стр. 31.

²⁴ Н. Н. Муравьев, Путешествие в Туркмению и Хиву, ч. II, М., 1822, стр. 121.

²⁵ Р. Л. Садоков, Путешествие в глубь веков в поисках музыки, «Сов. этнография», М., 1968, № 1, стр. 153—159.

Р. Л. Садоков

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ: УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ *

Общепризнано, какое большое место занимают ударные инструменты в современной музыкальной культуре Средней Азии. Они не только сопровождают исполнение инструментальных, вокальных и танцевальных произведений, насыщая их гипнотической, властной силой ритма, но нередко выступают в качестве солирующих инструментов, создавая изумительные по рисунку ритмические композиции. Группа современных среднеазиатских ударных, насчитывающая в своем составе около десяти инструментов, обладает своим особым, отличным от других групп тембровым колоритом. Ведущие инструменты в этой группе — бубен *дойра* и литаврообразная глиняная *нагора*, представленная в ансамблях двумя разновидностями — большой и малой. Еще в XIX в. А. Эйхгорн писал: «Чем больше устроитель „томаша“ (танцевальных коллективных пиршеств.— Р. С.) желает сообщить последнему блеска и пышности, тем большее число таких инструментов найдется в оркестре»¹.

Здесь необходимо хотя бы вкратце сообщить некоторые данные о природе ударных с животной мембраной — на примере бубна *дойры*, — так как они проливают свет на истоки музыкальной культуры, выяснению которых посвящена настоящая работа. Удар в центре мембраны вызывает глухой, гулкий звук, а около обечайки — отрывистый, резкий, высокий. Существует даже особая система слоговых обозначений для каждого из этих ударов: «В настоящее время эта система, принятая в Бухаре и Хорезме, имеет следующий вид: удар в середину инструмента обозначается посредством слога *бум* (в Хорезме — *гун*), удар по краю — *бак* (в Хорезме — *так*), два одинаковых удара по краю — *бакко* (в Хорезме — *так так*), два более коротких удара по краю — *бака* (в Хорезме — *така*), пауза обозначается слогом *ист*»². При помощи этих слоговых обозначений облегчалось запоминание многочисленных и разнообразных *усулей* — ритмических формул.

По представлениям среднеазиатских музыкантов, ритм — это чуть ли не самостоятельная форма существования жизни. Игре на ударных и слушанию их предается буквально все, от мала до велика. При этом всегда чувствуется, что особое наслаждение испытывают сами музыканты.

В Таджикистане, например, на свадебном празднестве *Кунжола базм* зажигается костер, вокруг которого собираются дойристы в количестве трех, пяти, десяти и больше человек. «Они делятся на партии и играют зарбы (ритмы) поочередно, — рассказывал таджикский лутарист Муминов музыковеду В. С. Виноградову, — в порядке состязания, и сообща, вместе. Они применяли дойры разных размеров, разной настройки»³. При этом каждый дойрист стремится блеснуть особой виртуозной техникой, но в рамках установленного для данного случая усуля. Импровизационность — необходимый элемент такого рода состязаний. В том же Таджикистане «на свадьбах исполнялись одновременно танцевальные ритмы на восьми дойрах, причем каждая из них воспроизводила свой особый ритмический рисунок. На Памире до сих пор сохранились традиции ансамблевого исполнения

* Данная статья является фрагментом одной из глав неопубликованной монографии Р. Л. Садокова (1929—1984) «Музыкальная культура древней и средневековой Средней Азии по археологическим материалам (IV—III вв. до н. э. — X—XIII вв. н. э.)» (1977 г. 500 с.). Монография хранится в личном архиве Р. Л. Садокова (папка № 34) у его дочерей Е. Р. Садовой и А. Р. Садовой. Подробнее о творчестве Р. Л. Садокова см.: Р. Ш. Джарылгасинова, А. Р. Садова «Р. Л. Садоков и проблемы музыкальной археологии» // Этнограф. обозрение. 1995. № 1. С. 102—113.

Публикация подготовлена Р. Ш. Джарылгасиновой и Г. А. Носовой.

ритуальных ритмов на нескольких дойрах... Дойры эти были различны по устройству, по размерам и носили каждая свое особое навание: рез, чиндан, кумбак, гардондан, яксара, резобози и др.»⁴.

Лучшие дойристы современности и недалекого прошлого хранили и хранят в своей памяти многие десятки ритмоформул, умеют их применять, но они обладают и даром импровизации, способны создавать свои варианты устоявшихся усулей. Таким замечательным артистом был, например, узбекский дойрист Уста Алим Камалов (1875—1953).

Отсюда видно, что ритм, пронизывающий всю музыкально-вокально-танцевальную культуру Средней Азии, — не сиюминутное создание музыканта, не творческое, не имеющее никаких корней чистое «озарение». Нет, это глубоко традиционное явление, уходящее в глубокую древность, отшлифованное веками, несущее, если так можно выразиться, ген жизненности музыки. Узбекские и таджикские усули, как отмечает В. С. Виноградов, являются прямыми потомками древних ритмов — *Сакиль аввала*, *Сакиль сани*, *Ромаль*, *Хезадж*, *Даур*, *Турки*, *Мухаммас* и других, которые применялись как арабами, так и не арабами⁵.

Сколь важны знания о культуре ритма и его истоках, показывает следующий пример. В период с IX по XIII в. появились широко известные в ту пору серьезные трактаты по музыке: «Большой трактат о музыке» аль-Фараби, музыкальные разделы в «Книге исцеления» и «Книге спасения» Ибн-Сины, в энциклопедии «Ключи к наукам» аль-Хорезми, в энциклопедии «Собрание наук» Фархуудина ар-Фази, в «Книге о благородностях» и «Книге о кругах» Сафиуддина Абдулиумина аль-Урмеви, в энциклопедии «Жемчужина короны, (служащая) для блеска порфиры» Махмуда бен Масъуда аш-Ширази и другие⁶. В этих трудах содержатся образцы своеобразной восточной табулатурной нотации, которая, несмотря на все специфические, принадлежащие только ей черты, в основе напоминает аналогичные европейские системы XV—XVIII вв.

Узбекский ученый И. Р. Раджабов попытался расшифровать некоторые из этих памятников. Исследовав табулатурные записи в трудах Сафиуддина Абдулиумина аль-Урмеви (ум. в 1294 г.) и Махмуда бен Масъуда аш-Ширази (1236—1310), он нотировал древнюю восточную мелодию, которой по меньшей мере 700 лет⁷. Залогом успеха тому была ссылка одного из авторов трактатов на то, что данная мелодия сложена в ритме Сакиль аввала. Именно эта ссылка и дала возможность найти ритмический ключ к записи мелодии. Дошедшая до наших дней, она наглядно свидетельствует, что уже в XIII—XIV вв. ритмический аккомпанемент был строго упорядоченным и представлял собой чередование определенных ритмических фигур, позднее получивших в таджикской и узбекской музыке название *усулей*.

Все вышесказанное — лишь только краткие заметки о роли ритма в среднеазиатской музыке, который может быть выделен в категорию, являющуюся общей для всех музыкальных культур Средней Азии и Казахстана. Но особо должна быть выделена связь поэзии и музыки. Поэтическое произведение создавалось и исполнялось нараспев согласно нормам музыкальной ритмики, а та в свою очередь формировалась метрикой стиха. Какой-либо подчиненности одной категории другой не наблюдалось, обе они взаиморазвивались и взаимовлияли друг на друга в одинаковой степени. Вот почему и именно в этом смысле считалось и считается, что некоторые выдающиеся музыканты оказывали влияние на поэтическое искусство, а знаменитые поэты — на музыку. Джавахарлал Неру, оценивая творчество жившего длительное время в Индии таджикского поэта Амира Хисрава Дехлеви, писал: «он... был выдающимся музыкантом, внесшим в индийскую музыку много нового», его песни «часто поют и теперь, их можно услышать в любой деревне и в любом городе Северной и Центральной Индии... Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста»⁸. Прекрасный пример, иллюстрирующий положение о связи музыкального и поэтического

искусств, а также о глубокой древности и традиционности истоков, питающих современную народную музыкальную культуру.

Данные музыкальной археологии позволяют говорить о бытовании в древней и средневековой Средней Азии различных видов ударных инструментов: бубнов, односторонних барабанов, двухсторонних барабанов (барабаны в виде песочных часов и бочковидные), тарелок.

Бубны

Парфия (III в. до н. э. — III в. н. э.). Изображения бубнов сохранились на знаменитых парфянских ритонах (сосудах для ритуальных возлияний, II в. до н. э.), открытых в Нисе в 1948 г. М. Е. Массоном и Г. А. Пугаченковой⁹. Изображения бубнов присутствуют на парфянских ритонах N 1, 43, 78 и на отдельных фризах — N 3, 63.

*Ритон N 1*¹⁰. В многофигурной вакхической процессии изображена и несущаяся в бурной пляске танцовщица. Она одета в длинный, до земли, хитон, на локтях наброшенный из-за спины длинный узкий шарф с развевающимися концами. Обнаженными руками танцовщица держит у левого плеча большой круглый бубен.

*Ритон B 43*¹¹. Относится к группе сюжетов с ритуальными возлияниями. Количество участников — 15. Среди них — две женщины, играющие на бубнах. Одна из них, одетая в длинный хитон, бьет в удлинено-овальный бубен, придерживаемый левой рукой у груди. Другая женщина держит круглый бубен.

*Отдельный фриз N 63*¹². Изображена многофигурная сцена ритуального возлияния. Среди участников — одетая в длинный хитон женщина, держащая левой рукой круглый бубен. Пальцы правой руки бьют по мембране. Поза у бубнистки стоящая, спокойная.

*Отдельный фриз N 3*¹³. На отдельном фризе изображены двенадцать участников веселого празднества. Среди музыкантов — одетая в длинный хитон женщина, держащая левой рукой на уровне груди большой круглый бубен. Музыкантша изображена в мерном, поступательном движении.

*Ритон N 78*¹⁴. Многофигурная сцена торжественного шествия. Среди музыкантов — женщина, бьющая в овальный бубен.

Итак, мы видим, что на парфянских бубнах играли исключительно женщины. При этом они аккомпанировали либо танцу других, либо собственному танцу. Положение бубна было самое различное: перед грудью, на плече, сверху, слева и справа. Видимо, список позиций, в каких мог находиться бубен, можно беспрдельно увеличить. Действительно, этот легкий верткий инструмент создает множество определяемых сиюминутным желанием исполнителя вариантов его положения во время игры.

Фрагменты подлинного бубна были найдены при археологических раскопках Паргара — панджикентского владения, датируемого VII—VIII вв. н. э.¹⁵ Это обломок широкой деревянной обечайки (высотой 5 см, толщиной 0,7 см), по краю которой идут на расстоянии 1,5 см друг от друга сквозные отверстия, и большой кусок очищенной кожи округлой формы. По его краю также прорезаны сквозные отверстия на расстоянии 1,5 см друг от друга. Диаметр всего изделия, судя по изогнутости обечайки, равен приблизительно 20 см.

Каждое из отверстий на обечайке соответствует отверстию на мембране. Последняя натягивалась на обечайку так, чтобы отверстия на мембране и на обечайке сошлись. Крепление осуществлялось, видимо, кожаным или веревочным ремешком, пропускаемым через каждое из отверстий.

По сравнению с современной узбекской *дойрой*¹⁶ мембрана паргарского бубна вдвое меньше (диаметр дойры около 40 см), она приблизительно тех же размеров, как и современные таджикские *тавляки*¹⁷ или большая из двух литавр узбекской *нагоры*¹⁸. Но у тавляков корпус сделан из дерева или из глины, причем он высокой бокаловидной формы, а нагора — это по существу глиняный горшок с натянутой на его устье кожей. находка паргарской обечайки исключает, следова-

тельно, наличие корпуса-резонатора такой формы, это бубен. Но бубен, употребляемый для получения высокого и звонкого звучания.

Находка в Паргаре — важное звено в развитии среднеазиатских бубновых инструментов. Науке еще не были известны бубны со столь малым диаметром мембраны. Нет их и в современной музыкальной практике. Очевидно, позднее они были вытеснены литаврообразными инструментами.

Односторонний барабан

Пянджикент. В 1949 г. в комплексе храмового сооружения, в помещении 10 а объекта I была открыта настенная роспись с изображением ритуальной пляски¹⁹. Роспись поражает прежде всего динамизмом. Зритель невольно оказывается вовлеченным в буйную экстатическую пляску, исполняемую полуобнаженными мужчинами. В руках одного несущегося в пляске участника литаврообразный барабанчик. У барабанчика сферический корпус-резонатор с натянутой кожаной мембраной. Никаких, впрочем, признаков, что мембрана действительно имеет место, да еще и натянута, на росписи нет. Мы предполагаем, что она есть и что она натянута. Это, пожалуй, единственный случай, когда древний живописец столь схематично и обобщенно передал образ предмета (в противоположность великолепно выписанной фигуре танцора). На других памятниках изобразительного искусства, где есть ударные, всегда очень точно показано, каким именно образом мембрана притянута к корпусу (например, ременной плетенкой). Здесь этого нет. Да и вообще этот литаврообразный барабанчик настолько «обтекаемый» в буквальном и переносном смысле слова, что нам потребовалось значительное усилие, чтобы мысленно «дорисовать» опущенные живописцем детали.

Прежде всего, необходимо коснуться его сферической формы. Это не сфера в точном понимании слова, а скорее бокаловидная форма с широкой и низкой ножкой. На это указывает расположение пальцев правой руки, которые, на первый взгляд, только поддерживают корпус инструмента снизу. Но, во-первых, они располагаются точно по центру днища, а, во-вторых, указательный палец вытянут, поддерживая корпус, в противоположность согнутому среднему и безымянному пальцам. Мизинец, как и указательный, также оттянут. Такая позиция пальцев возможна только в том случае, когда в центре днища, с его внешней стороны имеется низкий приземистый выступ, настолько низкий, что его могут обхватить по существу только средний и безымянный пальцы. Для мизинца «места» уже нет, а указательный и большой пальцы, образуя своеобразное полукольцо, создают дополнительную опору для корпуса. Естественно, этот выступ на росписи не показан, но он хорошо угадывается именно той позицией пальцев, которую мы разобрали.

В недалеком прошлом в узбекско-таджикском и казахском музыкальном инструментариим были мембранные инструменты, по конструкции и форме напоминающие пянджикентский односторонний барабан. Это узбекский *чиндаул*²⁰ и казахский *даулпаз*²¹, давно почти вышедшие из употребления. Главное их отличие от других заключается в металлическом корпусе с небольшим выступом в центре. Корпус обычно украшался гравированным орнаментом и различными надписями вязью. Эти инструменты в прошлом были либо военными сигнальными инструментами, либо употреблялись на соколиной охоте. Носили их в руках или привязывали к седлу. Звук извлекали резкой, специальной ременной плетью или колотушкой.

К интересным результатам приводит вычисление абсолютных размеров инструмента. Первоначально мы считали, что левая рука барабанщика вытянута и поэтому ее обмеры могут быть исходными для определения диаметра мембраны. Произведя соответствующие вычисления, мы получили искомую величину — 50 см. В это было трудно поверить, потому что на росписи барабан представлялся гораздо меньшим. Тогда мы провели контрольные вычисления, опираясь, во-первых, на длину кисти правой руки плюс длину вытянутого указательного пальца и,

Размеры инструментов

Название инструмента	Диаметр мембраны (мм)	Высота инструмента (мм)
Чиндаул	250	150
Даулпаз	300	160
Пянджикентский барабан	385	190

во-вторых, на внутреннюю длину предплечья. В обоих случаях мы получили одинаковый показатель — 38 см. Это вполне правдоподобный результат, и мы принимаем его за окончательный. Соответствует ему и высота инструмента (от кончика выступа до центра мембраны) — 190 мм. Отмечаем многозначительный факт: высота барабана равняется половине диаметра мембраны. Это, видимо, не случайность, пропорции инструмента и линейные меры были традиционны и обязательно соблюдались изготовлявшими инструменты мастерами. Нам думается, что уяснение пропорций может быть направлением нового поиска в музыкальной археологии.

Следующая таблица показывает сравнительные размеры узбекского чиндаула, казахского даулпаза и пянджикентского барабана (таблица).

Таким образом, мы можем констатировать, что односторонние барабаны были известны в Средней Азии еще до арабского нашествия, причем они были больших размеров и употреблялись в ритуальных танцах. Речь идет, по сути дела, об одном типе таких барабанов, который может быть назван односторонним барабаном шлемовидной формы. Правда, это определение исходит от формы чиндаула и даулпаза, рукоятка (выступ) которых уже не является рукояткой в собственном смысле слова, а конструктивной деталью, почти совсем утратившей свое назначение.

Если же мы обратимся к пянджикентскому барабану, то на росписи можно заметить между отогнутым мизинцем и безымянным пальцем правой руки пятнышко треугольной формы и красноватого цвета (того цвета, который местами сохранился и на корпусе барабана), которое по своим очертаниям чрезвычайно напоминает поддон, точнее, часть поддона короткой и широкой ножки, глубокого открытого сосуда. В этом случае возможно другое определение — бокаловидный тип инструмента. Это наиболее точное и исторически верное определение, поскольку и литавры, видимо, заимствовали свою форму у гончарной посуды, отличающейся, как известно, чрезвычайном разнообразием форм.

И последнее: почему левая рука не может считаться вытянутой? Если мы примем эту точку зрения, тогда следует признать, что рука лежит непосредственно на мембране барабана, что совершенно исключено, так как в этом случае никакого звука не будет. Левая рука, безусловно, должна быть согнута и обхватывать край (противоположный зрителю) инструмента, придерживая его. Свободной остается только кисть, которой и надлежит наносить удары по мембране. Но при таком положении руки и кисти пальцы не способны осуществлять соответствующие удары, они были бы возможны только при обхвате корпуса инструмента левой рукой снизу, что не наблюдается. У левой руки вполне определенная позиция. Каким же способом интонируется звук?

Роспись на этот вопрос ответа не дает: в месте, где должна быть кисть, она попорчена. Мы предполагаем, что удары по мембране наносились твердой колоушкой, зажатой между большим и указательным (средним, а может быть сложенными вместе указательным и средним) пальцами. Это единственно возможная позиция и способ звукоизвлечения, какими они представляются при анализе рассматриваемой росписи.

Двусторонние барабаны

Инструменты этого типа делятся на две группы: барабаны в виде песочных часов (большинство) и бочковидные (один случай).

Хорезм. Чтобы познакомиться с инструментом этой группы ударных, нам придется обратиться к росписям дворца Топрак-кала (III—IV вв. н. э.), к фрагментарному изображению барабанщицы²².

Площадь, занимаемая этой красочной росписью, равна примерно 16 дм². Она обнаружена лежащей лицевой частью вниз в завале «Комнаты арфистки». Как и изображение арфистки, барабанщица вписана в ромб, окаймленный широкой черно-красной полосой. Барабанщица «выступает» из листов аканфа с крупным двусторонним барабаном на груди. Судя по силуэтному развороту инструмента и сохранившейся части туловища барабанщицы, она изображена в фас. Обеими руками, точнее, сложенными лопаточкой пальцами каждой руки, барабанщица бьет в правую (от зрителя) мембрану инструмента. Композиция сохранилась в общем плохо. Однако изображение барабана почти не попорчено, за исключением средней его части, и для воссоздания общего облика инструмента это разрушение не играет никакой роли. Фигура барабанщицы утрачена почти полностью. Сохранились только четыре пальца левой руки и три с кистью правой, правое плечо и часть пышной прически. Плечо окрашено в прозрачно-желтый цвет, что должно, по-видимому, означать (по аналогии с арфисткой) обнаженное тело. На шее барабанщицы — ожерелье. Барабан, как и арфа, окрашен в прозрачный красновато-коричневый цвет, а ременная плетенка на корпусе выписана черной краской. Рисунок пальцев обеих кистей барабанщицы выполнен красной краской.

Изображение барабана позволяет достаточно полно воссоздать его облик и некоторые основные конструктивные особенности. Это два полных усеченных конуса — один большой, другой малый, — соединенных своими меньшими окружностями. На концевые раструбы наложена кожаная, очевидно, мембрана, край которой загнут на корпус. Ременной плетеной мембраной натянута и плотно пригнана к серединному перехвату. Широкие черные полосы, опоясывающие остов барабана (они очень ясно видны на росписи), по-видимому, не что иное, как плотные кожаные браслеты, нашитые в одном случае на края мембран, а в другом — на перехват инструмента. Функции их, очевидно, заключаются, во-первых, в предохранении краев кожаных мембран от возможных разрывов при большом натяжении, а во-вторых, в обеспечении свободного скольжения между браслетами ремня (или шнура), равномерно натягивающего мембрану. Настройка таких барабанов не претерпела изменения в течение веков и дошла до нас в первоизданном виде: до сих пор среднеазиатские бубны и нагора настраивают, подсушивая их на огне.

Несмотря на плохую сохранность росписи, можно достаточно хорошо представить способ игры на барабане. Насколько вам известно, подобные инструменты лежали на коленях или подвешивались на груди, но всегда в горизонтальном положении мембранами в стороны. Барабан двусторонний, игра производилась на обеих мембранах соответственно правой и левой руками. Но, по-видимому, были и отступления, и на топраккалинской росписи одно из них. Барабанщица бьет обеими руками по одной левой, меньшей, мембране при горизонтальном положении инструмента. Для этого она правую руку подсунула под барабан и четырьмя, сложенными лопаточками пальцами каждой из рук бьет по мембране инструмента. Такое положение инструмента свидетельствует либо о подвешивании его, либо о нескольких ином варианте, при котором свободная правая (большая) мембрана упирается в правое колено или ногу.

Топраккалинская барабанщица — единственное свидетельство существования ударных в Хорезме. Предположительно, но не доказательно можно считать, что некоторые терракотовые статуэтки обезьян с разведенными руками (они всегда обломаны) могли держать какой-либо небольшой ударный инструмент: барабан или тимпаны²³.

Согд. Двусторонние барабанчики изображены и на четырех статуэтках, найденных на городище Афрасиаб. Три из них находятся в фондах Республиканского

музея истории культуры и искусства Уз. ССР в г. Самарканде и опубликованы В. А. Мешкерис²⁴.

В. А. Мешкерис называет двусторонние барабаны на позднекушанских статуэтках «барабанами индийского типа». Действительно, эта форма двустороннего барабана дожила в музыкальной культуре Индии до наших дней. И хотя статуэтки барабанщиков по костюму и общему облику отличаются от согдийских статуэток с изображениями лютнистов и флейтистов, барабаны все-таки, видимо, являются наследием кушанского времени.

Другая интересная деталь — костюм. Барабанщики на позднекушанских терракотах одеты в плотнооблегающие кафтаны, такие же, в какие облачены и лютнисты. Но поражают нагрудные украшения, которые чрезвычайно богаты и разнообразны, и собранные в многочисленные складки рукава. Создается впечатление, что рукава перед игрой засучивались, подобно тому, как это делают современные казахские домбристы, киргизские комузисты, засучивая или поддергивая перед игрой рукава сорочек и пиджаков, предпочитая играть обнаженной до локтя правой рукой.

И наконец, третье: полукруглые, седловидные выемки внизу терракот. Эти выемки, встречающиеся далеко не на каждой статуэтке, наглядно свидетельствуют, что какие-то из них крепились к особым предметам. Этими предметами, возможно, были ворота укрепленных замков-усадеб, на которые в ритуальных целях ставились, по словам Наршахи, покупаемые раз в год на специальных базарах идола²⁵. Возможно, что статуэтки (по крайней мере, некоторые из них) изображали всадников, как, например, одна из мервских терракот, передающая образ «одинокого менестреля».

В связи с этим (но не только в адрес барабанщиков, но и всех терракот-музыкантов) заслуживает внимания сообщение того же Наршахи, что у жителей Бухары «есть песни об убиении Сиявуша, известные во всех областях; музыканты сочинили к ним мотив и поют их; декламаторы называют эти песни „плачем магов“»²⁶.

Все четыре барабана являют собой один тип небольшого, даже можно сказать маленького, инструмента, удерживаемого на уровне пояса музыканта (понятие «удерживаемый» равносильно понятию «прикрепленный» к поясу). Держать барабан только кистями обеих рук и одновременно бить ими по мембранам — занятие бессмысленное и бесцельное. Приходится думать, — и, вероятно, это самая правильная точка зрения, — что барабан посредством петли крепился к поясу, перепоясывающему кафтан исполнителя. На барабане, подвешенном таким образом, можно играть практически в любом положении.

На некоторых барабанах заметны процарапанные линии, которые должны, видимо, означать ремни, натягивающие и притягивающие к узкой средней части обе мембраны.

Пянджикент. Объект 1, помещение 10а (настенная роспись с изображением ритуальной пляски). Ввиду крайней фрагментарности росписи можно только констатировать включение в состав инструментария, сопровождающего пляску, и двухстороннего барабана. Изображение его читается плохо, слабо, однако факт музицирования на этом инструменте налицо.

*Серебряный кувшин с изображением музыкантов. Восточный Иран. Хранится в Археологическом музее в Лионе (вторая половина VIII—IX в.)*²⁷.

Очень хорошее изображение крупного двустороннего барабана. Что особенно замечательно в этом изображении, так это редкий случай (всего два, второй — на Айртаском фризе) показа способа подвешивания барабана во время игры. Это длинная ременная (шелковая?) петля, надеваемая через голову на шею и плечи музыканта. Длина ремня (вероятно, он был подвижный) регулировалась таким образом, что барабан оказывался подвешенным на уровне пояса или чуть выше. Это в свою очередь доказывает, что оба составляющих барабан конусовидных резонатора уравнивали друг друга, несмотря на то что один был большего, а другой меньшего диаметра.

Конструктивно барабан аналогичен топраккалинскому. Дополнительными де-

талями являются какие-то точки на обоих резонаторах, расположенные между натягивающей мембраны ременной оплеткой. Трудно сказать, что это такое. Не исключено, что это крохотные резонансные отверстия, пронизывающие весь корпус.

Интересно положение рук во время игры. Правая рука высоко поднята, пальцы сложены лопаточкой, готовые нанести удар по мембране большого диаметра. Левая рука опущена, пальцы ее также сложены. Но если правая рука изготовлена явно для удара, то левая, видимо, должна осуществить скользящий, шелестящий пасс, имеющий значение фона. Такая практика существует и по сию пору при игре на дойре.

Здесь следует упомянуть еще два источника с изображениями двусторонних барабанов: терракотовую статуэтку обезьяны-барабанщицы, найденную во время расчистки арыка на территории одного из совхозов Гиссарской долины²⁸, и изображение тоже обезьяны, играющей на двустороннем барабане, на знаменитой серебряной чаше из Эрмитажа со сценой венчания царя и свадебного пира²⁹.

Статуэтка обезьяны датируется Н. Н. Забелиной первыми веками н. э., относительно чаши есть два мнения. К. В. Тревер датирует чашу началом I в. н. э. и связывает ее происхождение со «страной фринов», т. е. древней Ферганой, хотя и видит в ней много общего с культурой Согда, в частности с афрасиабскими терракотами³⁰. Б. А. Ставиский считает, что чашу вправе отнести к искусству Согда VI — начала VII в. н. э.³¹ Последняя пространственная и хронологическая локализация представляется нам более убедительной. Однако в трактовке К. В. Тревер очень интересна намеченная связь с индийской мифологией, согласно представлениям которой обезьяны с музыкальными инструментами в руках — «небесные музыкантши». С другой стороны, по Рамаяне, обезьяны — жители определенных районов Индии. Видимо, все это — лишь небольшая часть целого круга вопросов, связанных с иконографией обезьян вообще и обезьян-музыкантов в частности.

Оба упомянутых изображения, кроме количественного показателя, ничего нового не несут. Различие лишь одно: у обезьяны, запечатленной на чаше в сидящей позе, барабан никак не подвешен. Он лежит у нее прямо на сомкнутых шерстистых коленях, размеры которых значительно меньше человеческих. Поэтому этот способ игры мы никак не можем признать типичным, он свидетельствует всего лишь о чрезвычайно малых размерах инструмента.

Бочковидный барабан

Этот тип двустороннего барабана в изобразительном искусстве Средней Азии встречается только один раз, а именно на Айртамском фризе. Впервые опубликовавший его М. Е. Массон считал, что на барабане играет мужчина³², в чем позднее усомнились Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, задавшие вопрос: «... не девушка ли это, с короткой острижкой волос у лба?»³³. К. В. Тревер, давшая полное и точное описание фриза, оставляет вопрос открытым, называя фигуру, играющую на барабане, «юношей или девушкой»³⁴. Б. Я. Ставиский считает, что это «барабанщик»³⁵. Можно найти в литературе еще целый ряд противоположных мнений.

На первый взгляд, это формальная дискуссия. С точки зрения музыковеда, занимающегося истоками ансамблевой игры на Востоке, это очень важно. Каков был состав ансамблей — мужской, женский, смешанный — не последний вопрос в музыковедении, тем более в культуре, предшествующей арабскому завоеванию.

Вот почему мы заостряем внимание на вопросе, кто же — женщина или мужчина — играет на барабане. Исходить из внешности барабанщика, его костюма, серег, колец, прически и т. д., видимо, нецелесообразно. Мы предлагаем свою точку зрения, обоснованную положением музыкальных инструментов, в частности барабанов, во время игры. В том, что женщины играли на двусторонних барабанах, как о том свидетельствуют разобранные выше примеры, сомневаться не приходится. Но интересно, что женщины *никогда* не держали барабаны на

груди, а всегда ниже, на уровне пояса. Вот почему мы считаем, что фигура на Айртамском фризе — безусловно юноша, у которого барабан посредством перекинутого через правое плечо ремня подтянут высоко на грудь.

Что же представляет собой этот инструмент? Он биконической формы, а усеченные концы закрыты кожаными мембранами, натянутыми при помощи ремней. Корпус инструмента, как полагает М. Е. Массон, выточен из цельного куска эбенового дерева или красного сандала³⁶. Вряд ли возможно по каменному изваянию определить породу дерева, но предположение о том, что остов барабана мог быть выдолблен из одного куска дерева, вполне правомерно. Конечно, уместно и предположение, что барабан выдалбливался двумя половинами отдельно, а потом соединялся. Но никакого шва на изваянии не наблюдается, правда, он на модели искусно заделан. Кроме того, шов мог быть поперечным (в том случае, если раздельно выдалбливаемые половины были не продольные, а поперечные) и скрыт поперечным же, навязанным на самой выпуклой срединной части корпуса, ремнем.

Этот ремень был центральным звеном во всей оплетовке барабана. Именно к нему тянулись цепляющие продернутые через края мембраны ремешки, с тем чтобы, будучи снова продернутыми через него, возвратиться к мембранам, зацепить их и снова притянуть к центральному, опоясывающему остов инструмента, браслету и т. д. Таким образом, вся оплетовка представляла ряд треугольников, своими вершинами обращенных к центральному ремню, а сам он представлял зигзагообразную ломаную линию, образовавшуюся в результате сильного двухстороннего растяжения.

Это второй случай достоверного показа способа, каким барабан держится во время игры. Это тоже ременная петля, перекинутая через правое плечо, обоими концами прикрепленная к одной точке на центральном поперечном браслете, обращенной внутрь в сторону исполнителя. Барабанщик держит свой инструмент высоко на груди, слегка наискось. Приподнятая правая мембрана обращена в сторону правой руки, слегка отогнутой и изготовившейся для нанесения удара. Кисть левой статично лежит на мембране опущенного левого конца барабана.

Техника изготовления барабана, а особенно техника выделки кожаных мембран, была сложной и длительной. На изготовление мембраны шла крепкая, очищенная от волос кожа, которая обрабатывалась особым сортом клея, затем посыпалась солью и погружалась в краску, подвергаясь с целью обезжирения повторным кипячениям и просушиваниям. Сам же деревянный остов барабана изнутри покрывался слоем клея, смешанного с медным порошком и тертым стеклом. Поверх этого слоя насыпали дополнительно аммиачковую соль. Видимо, это служило лучшей резонансности звучания³⁷.

Тарелки

В инструментоведческой литературе этого типа инструменты называют еще *тимпанами* или *кимвалами*. *Тарелки* — название, употребляемое наравне с последними. Для удобства мы пользуемся именно этим термином.

Парфия. Наиболее ранние свидетельства об употреблении тарелок мы находим на парфянских ритонах. Они изображены на ритонах № 5, 7, 43 и на отдельных фризах — № 3, 31, 63.

*Отдельный фриз № 3*³⁸. Среди 12 участников веселого празднества изображен круглолицый, с пышными волосами юноша в широком, до колен хитоне. Обнаженными, согнутыми в локтях руками он играет на маленьких, на уровне груди, тарелках.

*Ритон № 5*³⁹. На этом ритоне изображены сцены возжигания огня и возлияние вина. Среди многих участников выделяется нагая танцовщица, стоящая к зрителю спиной. Она подняла руки над головой и ударяет двумя полусферической формы тарелками.

*Отдельный фриз № 31*⁴⁰. Изображена небольшого роста обнаженная тан-

цовщица, повернувшись к зрителю спиной. Она подняла руки над головой и ударяет двумя полусферической формы тарелками.

Ритон № 43⁴¹. Сюжет — ритуальное возлияние и возжигание огня. Среди участников (их 15 человек) изображена обнаженная танцовщица, повернувшись к зрителю спиной. Обе руки она подняла над головой, ударяя двумя полусферической формы тарелками в такт, видимо, танцевальным движениям (танцовщица изображена приподнявшейся на носки).

Отдельный фриз № 63⁴². Среди участников многофигурной сцены ритуального возлияния изображена обнаженная танцовщица, повернувшись к зрителю спиной. Ее руки, поднятые над головой, ударяют двумя полусферической формы тарелками.

Ритон № 7⁴³. Также обнаженная танцовщица в позе танца, повернувшись к зрителю спиной. Обе руки подняты над головой. Она ударяет двумя полусферической формы тарелками.

Бактрия, Айртамский фриз. Впервые опубликовавшая некоторые фрагменты фриза К. В. Тревер подробно и полно описала одну из фигур, играющую на кимвалах⁴⁴. Инструмент сильно попорчен, но угадываются очертания двух полусферических чашек, видимо, имеющих на внешней стороне рукоятки, за которые и держали инструмент. При игре, как свидетельствует изваяние музыкантши, обе руки не разводились в стороны, а, наоборот, были прижаты к бокам. Удары чашек друг о друга производились движениями кистей.

Согд. **Терракотовая статуэтка с Афрасиаба**. Опубликована и датирована V—VIII вв. н. э. (временем эфталитско-тюркской эпохи) В. А. Мешкерис⁴⁵. Инструмент, на первый взгляд, очень похож на двусторонний барабан в виде песочных часов. Но при тщательном рассмотрении хорошо читаются две полусферической формы разведенные в стороны чашки, готовые сомкнуться в звенящем ударе. Инструмент держится на уровне живота музыканта.

Тарелки, имеющие форму полусферических чашек, весьма отличны от греческих. Те просто плоские, напоминающие диски. Назначение среднеазиатских тарелок — создавать ритмический рисунок — аккомпанемент различным танцам. Если это собственный танец, тогда тарелки как бы срastaются с танцором, наподобие кастаньет испанцев.

Примечания

¹ Цит. по: *Беляев В. М.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933. С. 10.

² Ритмы дойры. Записаны И. А. Акбаровым. Ташкент, 1952. С. 23.

³ *Виноградов В. С.* Музыка Советского Востока. М., 1968. С. 107.

⁴ *Цветаев М.* Шариф Джураев. М., 1962. С. 6.

⁵ *Виноградов В. С.* Указ. раб. С. 105.

⁶ *Вызго Т., Рашидова Д.* О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии // Общественные науки в Узбекистане. Вып. 3. Ташкент, 1962.

⁷ *Раджабов И. Р.* К истории нотной письменности на Востоке // Общественные науки в Узбекистане. Вып. 10. Ташкент, 1962. С. 32—58. Об этой мелодии И. Р. Раджабов пишет следующее: «Она напоминает известный популярный мотив, распространенный у всех мусульманских народов Востока. Подобные мотивы используются у них до сих пор при исполнении различных религиозных обрядов. Кроме того, этот мотив напоминает известную „Бухарскую народную песню“, все чаще включаемую в концертные репертуары нашей республики» (С. 41).

⁸ *Неру Джавахарлал.* Открытие Индии. М., 1955. С. 256—257.

⁹ *Массон М. Е., Пугаченкова Г. А.* Парфянские ритоны Нисы // Тр. Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Т. IV. Ашхабад, 1959.

¹⁰ Там же. С. 73—75. Табл. LXXV—LXXVI.

¹¹ Там же. С. 125—128. Табл. XXI, CXVII-4.

¹² Там же. С. 134—136. Табл. LXXI—LXXII, CXIX-4.

¹³ Там же. С. 77—78. Табл. LXXVII—LXXVIII.

¹⁴ Там же. С. 146—148. Табл. XCII—XCV.

¹⁵ *Широкова З. А.* Этнографические коллекции Института истории АН Таджикской ССР. Вып. 1. Сталинабад, 1956. С. 16. Табл. 8. Рис. 9; *Якубов Ю.* Паргар в VII—VIII вв. (рукопись). Инвентарные номера фрагментов: обечайки — СА-8832, мембраны СА-9134.

- ¹⁶ *Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975. С. 163. Атлас. Рис. 611.
- ¹⁷ Там же. С. 173. Атлас. Рис. 654.
- ¹⁸ Там же. С. 163, 164. Атлас. Рис. 612.
- ¹⁹ *Дьяконов М. М.* Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии//Живопись древнего Пянджикента. М., 1954. С. 107. Табл. XIV; *Беленицкий А. М.* Вопросы идеологии и культов Согда//Там же. С. 73—75; *Якубовский А. Ю.* Вопросы изучения пянджикентской живописи//Там же. С. 23.
- ²⁰ *Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э.* Указ. раб. С. 164. Атлас. Рис. 614.
- ²¹ Там же. С. 181. Атлас. Рис. 691.
- ²² *Голстов С. П.* Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР в 1946 г.//Изв. АН СССР. Сер. истории и философии. Т. IV. 1947. № 2. С. 177, 178; *его же.* По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948. С. 177, 190. Рис. 46; *Садоков Р. Л.* Древнехорезмийский инструментальный ансамбль (по материалам росписей Топрак-калы)//История, археология и этнография Средней Азии. М., 1968. С. 161—167; *его же.* Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства IV—III вв. до н. э.— III—IV вв. н. э.//Музыка народов Азии и Африки. М., 1969. С. 20—34; *его же.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970. С. 103—107; *его же.* Тысяча осколков золотого саза. М., 1971. С. 120—123; *его же.* Среднеазиатские ансамбли (к истории ансамблевой культуры)//Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М., 1973. С. 205—212.
- ²³ *Голстов С. П.* Древний Хорезм. М., 1948. С. 209. Табл. 76.
- ²⁴ *Мешкерис В. А.* Терракоты Самаркандского музея. М., 1962. С. 28, 72, 79. Рис. 4, 7. Табл. 106, 107, 180.
- ²⁵ *Наршахи М.* История Бухары. Ташкент, 1897. С. 30—31.
- ²⁶ Там же. С. 33.
- ²⁷ *Смирнов Я. И.* Восточное серебро. СПб., 1903. № 65. С. XXX; *Даркевич В. П.* Художественный металл Востока VIII—XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории европейской части СССР и Зауралья. М., 1976. С. 41—42. Табл. 7(5).
- ²⁸ *Забелина Н. Н.* Новые археологические находки из Гиссарской долины//Сообщ. Республиканского историко-краеведческого музея Таджикской ССР. Вып. 1. Сталинабад, 1952. Археология. Рис. 2, 3.
- ²⁹ *Смирнов Я. И.* Указ. раб. Табл. XXXVIII. № 67; *Тревер К. В.* Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940. С. 81—87. Табл. 18—21; *Ставиский Б. Я.* Искусство Средней Азии. Древний период. VI в. до н. э.— VII в. н. э. М., 1974. С. 226. Рис. 168—169.
- ³⁰ *Тревер К. В.* Указ. раб. С. 86—87.
- ³¹ *Ставиский Б. Я.* Указ. раб. С. 226.
- ³² *Массон М. Е.* Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. Ташкент, 1933. С. 13.
- ³³ *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. С древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965. С. 25.
- ³⁴ *Тревер К. В.* Указ. раб. С. 154.
- ³⁵ *Ставиский Б. Я.* Указ. раб. Рис. 70.
- ³⁶ *Массон М. Е.* Указ. раб. С. 13.
- ³⁷ См.: *Массон М. Е.* Указ. раб. С. 14. Примечание 31.
- ³⁸ *Массон М. Е., Пугаченкова Г. А.* Указ. раб. С. 77—78. Табл. LXXVII—LXXVIII.
- ³⁹ Там же. С. 81—82; 189—200. Табл. XI—XIII.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же. С. 125—128. Табл. XXI—CVIII-4.
- ⁴² Там же. С. 134—136. Табл. LXXI—LXXXII, CXIX-1.
- ⁴³ Там же. С. 82—85. Табл. LXXXI—LXXXIV.
- ⁴⁴ *Тревер К. В.* Указ. раб. С. 152. Табл. 47, I.
- ⁴⁵ *Мешкерис В. А.* Указ. раб. С. 79. Табл. 181.

Musical archaeology of ancient and middle ages Central Asia: drum instruments

There is a chapter from an unpublished monograph of a late Soviet scientist R. L. Sadokov in which a reconstruction of musical instruments of ancient Khorezm, Sogd, Pyandjikent and some other civilizations of Central Asia has been undertaken. The author used written, ethnographic and archaeological sources.