

ИЧВ
1935

Музыкальные инструменты Средней Азии

Исторические очерки



Институт искусствознания
имени Хамзы Хаким-заде Ниязи
Министерства культуры
Узбекской ССР

Под научной редакцией
Ф. М. Кароматова и
Г. А. Пугаченковой

Т. С. Вызго

Музыкальные инструменты Средней Азии

Исторические очерки

ЭДИДИОН ЭДИДИОН
ЭДИДИОН ЭДИДИОН
ЭДИДИОН ЭДИДИОН
1. Басма китоб
основ. 1935
ОСМ 1885

ЭДИДИОН ЭДИДИОН
ЭДИДИОН ЭДИДИОН
ЭДИДИОН ЭДИДИОН
1. Басма китоб

Издательство
«Музыка»
Москва
1980 г.

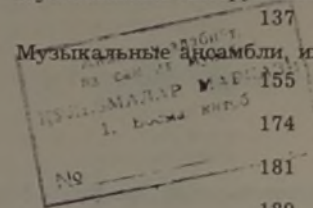
Оформление и макет
Д. А. АНИКЕЕВА

90206—263
В _____ 596—79
026(01)—80

© Издательство «Музыка», 1980 г.

Содержание

Введение	7
Очерк 1 Музыкальные инструменты в памятниках материальной культуры (III в. до н.э.— IX в.н.э.)	13
Эпоха среднеазиатской античности	16
Раннее средневековье	49
Очерк 2 Музыкальные инструменты эпохи феодализма по данным письменных источников и изобразительного искусства (IX—XVII вв.)	71
Трактаты о музыке	73
Книжная миниатюра	94
Очерк 3 Музыкальные инструменты Средней Азии в конце XIX— начале XX века	135
Музыкальные инструменты и формы их бытования	137
Музыкальные ансамбли, их состав и назначение	155
Литература	174
Указатель имен	181
Summary	189



Принятые сокращения

- ГПБ — Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
- ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)
- ИВАН — Институт востоковедения Академии наук СССР (Ленинград)
- ИВАН УзССР — Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР (Ташкент)
- ИЭАН — Институт этнографии Академии наук СССР (Ленинград)
- Самаркандский музей — Самаркандский республиканский музей истории культуры и искусства Узбекской ССР
- Ташкентский музей истории — Музей истории народов Узбекистана
- Эрмитаж — Государственный Эрмитаж (Ленинград)

Введение

Советский патриотизм берет свои истоки в глубоком прошлом, начиная с народного эпоса; он впитывает в себя все лучшее, созданное народом, и считает величайшей честью беречь все его достижения.

М. И. Калинин

Наше время характеризуется непрерывно возрастающим интересом к истории культуры человечества. Все шире раздвигают границы истории археологические открытия, все дальше, в глубь веков, проникает пытливая мысль исследователя. Познание прошлого становится показателем интеллектуального развития общества, но оно помогает осмыслить и настоящее. Обогащая историческую память живущих поколений, их социальный и духовный опыт, наука о прошлом человечества вместе с тем решает современные задачи идейного — патриотического и интернационального — воспитания. Ведь для того, чтобы разобраться в процессах, протекающих ныне в национальных художественных культурах, в частности республик Советского Востока, и правильно определить масштабность нового, вносимого в современное искусство советской эпохи, важно уяснить, на почве каких национальных традиций вырастает это новое искусство и что связывает его с наследием прошлых веков.

Усилиями советских археологов, историков и искусствоведов создана обширная литература, освещающая богатые достижения многовековой культуры народов Средней Азии в области различных видов изобразительного искусства, художественных ремесел и архитектуры. Но если очевидны достижения прошлых эпох в этих областях культуры, то иначе обстоит дело с музыкой. Есть все основания предполагать, что музыка не отставала от других искусств, но восстановить с достаточной полнотой картину музыкальной жизни далекого прошлого — задача исключительно сложная, а в какой-то части (едва ли не важнейшей!) и невыполнимая, поскольку история не сохранила старинную музыку в ее живом звучании. В отличие от произведений изобразительного искусства, музыкальные произведения исчезли, и никакими усилиями их не восстановить. Не в этом ли кроется главная причина столь значительного отставания музыковедов от искусствоведов других специальностей? Если уже созданы крупные исследования, например по истории литературы, архитектуры, живописи Средней Азии, то музыкально-историческая наука в среднеазиатских республиках делает только первые шаги. Но уже при самом зарождении она может опираться на богатый материал смежных областей знания.

Ценные сведения можно почерпнуть из работ известных ориенталистов — Е. Э. Вергелеса, А. Н. Болдырева, Б. Л. Рифтина, А. А. Семенова. Новые страницы в историю музыкальной культуры вписаны открытиями советских археологов: Айртамская и Термезская археологические экспедиции (руководитель М. Е. Массон), Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция (С. П. Толстов), Таджикская археолого-этнографическая экспедиция (А. М. Беленицкий, М. М. Дьяконов, А. Ю. Якубовский), Южно-Туркменистанская комплексная экспедиция

(М. Е. Массон). Значительный вклад внесен искусствоведческими экспедициями Института искусствознания имени Хамзы Министерства культуры Узбекской ССР (руководитель Г. А. Пугаченкова). Обстоятельный анализ терракотовых фигурок музыкантов, найденных на городище древнего Самарканда — Афрасиабе, содержится в публикациях К. В. Тревер и В. А. Мешкерис. Музыкально-историческая направленность характерна для работ археолога Р. Л. Садокова, посвященных древнему Хорезму.

Круг вопросов, затронутых названными исследователями, очень широк, их фактический материал многообразен. Но сведения эти рассредоточены в разного рода специальных изданиях и в большинстве случаев ускользают от внимания историков музыки. Назрела необходимость объединить их, учитывая предстоящую задачу создания Истории музыкальной культуры народов Средней Азии. Подступом к ее решению может явиться разработка отдельных музыкально-исторических проблем. Одна из них — проблема исторического развития музыкальных инструментов, бытовавших на территории Средней Азии с древнейших времен.

Интерес к изучению музыкальных инструментов заметно возрос в наши дни, особенно там, где культура народного инструментализма имеет давние традиции. Известно, что наибольшее количество изображений музыкальных инструментов на памятниках материальной культуры, найденных при археологических раскопках на территории нашей страны, дала Средняя Азия. Не случайно в числе работ, опубликованных за последнее время музыковедами Советского Востока, появились исследования, посвященные вопросам изучения музыкального инструментария. Проблема эта многогранна. Музыкальные инструменты могут рассматриваться как в аспекте изучения культурного наследия, так и в аспекте их значения и применения в современной жизни народа. Они могут служить объектом детального исследования, цель которого — выявить технологические особенности и возможности усовершенствования бытующих в народе инструментов в соответствии с новыми требованиями. Представляя собой продукт материальной культуры, музыкальные инструменты имеют прямое отношение и к культуре духовной. Их конструкция, исполнительские возможности отражают закономерности музыкального мышления, а в известной мере и эстетические вкусы, сложившиеся на определенном этапе развития общества. Нельзя также забывать, что применительно к далекому прошлому музыкальные инструменты или их изображения в памятниках материальной культуры — наиболее надежный, а иногда и единственный источник сведений о музыкальной жизни общества.

Для исследователя, изучающего любой вид художественного наследия народов Средней Азии, особую трудность составляет определение географических рамок работы. Современные границы государств Среднего Востока имеют сравнительно недавнее происхождение. На протяжении многовековой истории Средней Азии на ее территории возникали различные государственные образования, выходявшие да-

леко за пределы современных границ. Эта тенденция, характерная для древности и античности (Парфия, Согдиана, Бактрия, Хорезм), сохранялась и в средние века. Так, в IX—X веках под властью Бухары находились земли современных государств—Ирана и Афганистана. В XII веке владения Хорезма простирались до северных областей Индии; в XIV веке на развалинах монгольской империи возникла громадная держава Тимура с центром в Самарканде. Политические объединения интенсифицировали издавна сложившийся обмен художественными ценностями. Поэты, художники, музыканты привлекались ко двору то одного, то другого властелина, принося с собой привычную художественную манеру. Издавна установившиеся культурные контакты определяли возникновение общих для разных народов форм и жанров искусства.

Напрасно было бы пытаться установить приоритет какого-нибудь одного народа в создании и развитии отдельных видов музыкальных инструментов. Наиболее совершенные из них—результат многовекового развития. Культура народного инструментализма уже в эпоху среднеазиатской античности представляла собой сложное и разностороннее явление, созданное усилиями многих народов.

Если историю музыкальных инструментов народов Средней Азии невозможно изучать вне связи с культурным наследием стран зарубежного Востока, то еще трудней разграничить сферу распространения того или иного инструмента внутри самой Средней Азии, с учетом современных границ республик Советского Востока. Известно, в частности, что отдельные виды музыкальных инструментов были общими и для Узбекистана и для Таджикистана. Заметный «водораздел» между инструментарием оседлого и кочевого (в недавнем прошлом) населения, в пределах даже одной республики. Так, скажем, в некоторых сельских районах Узбекистана бытуют инструменты, встречающиеся и в Киргизии и в Казахстане, где до революции господствующей формой хозяйства было кочевое скотоводство.

Возвращаясь к вопросу о географических рамках исследования, оговоримся, что под Средней Азией мы в основном подразумеваем территорию Узбекистана, Таджикистана, Туркмении и Киргизии. Но при рассмотрении музыкального инструментария этих союзных республик по возможности учитывается сфера его распространения за их пределами. Поэтому, изучая, скажем, музыкальные инструменты XIV—XVI веков, пришлось привлечь данные художественной миниатюры не только среднеазиатских рукописей, но и иранских, преимущественно—Восточного Ирана, культура которого во многом связана со Средней Азией. Аналогичным путем изучались труды средневековых теоретиков: здесь также вместе с трактатами мыслителей среднеазиатского происхождения привлекались исследования ряда иранских ученых.

История мировой культуры (в том числе музыкальной) развивается неравномерно. За последние столетия подъем музыкальной культуры в странах Европы был столь стремительным, а достижения столь грандиозны, что они затмили в сознании европейца все предшествующие этапы ее развития. Обширная музыковедческая литература на

европейских языках XIX—первой половины XX века оперирует европейскими музыкальными нормами, придавая им общемировое значение. «Европоцентризм» характерен для многих книг по истории мировой музыкальной культуры, где искусству народов Востока внимания уделялось мало. В последние десятилетия появились и другие тенденции. Для идеологов современного музыкального авангардизма типично стремление противопоставить Восток Западу, доказать пагубность контактов между музыкальными культурами разных континентов, контактов якобы способных привести лишь к разрушению национальных форм искусства стран Азии и Африки.

Позиция советских музыковедов принципиально иная. Как показывает опыт культурного строительства в республиках Советского Востока, обмен художественными ценностями не умалляет, а приумножает национальное достояние. Этому учит и опыт истории человечества, показывающий, что ни один народ никогда не развивался изолированно. Отсюда вытекает одна из важных задач советской музыкальной науки: показать, что история мировой музыкальной культуры—результат совместной деятельности разных народов, что многосторонние связи народов мира, преломляясь в сфере художественной деятельности, обогащали разные по истокам культуры. Разработке этой проблемы подчинено данное исследование. Автора привлекали не столько вопросы технологии инструментов (хотя, безусловно, это тоже очень важно и заслуживает внимания специалистов—инструментоведов), сколько общая проблематика истории развития музыкального инструментария как одного из разделов художественной культуры народов. Главная цель автора—показать тот вклад, который внесли народы Средней Азии в развитие мировой культуры музыкального инструментализма. Задача эта весьма актуальна, тем более что до сих пор таких специальных трудов нет. Более того, Средняя Азия не отражена даже в сводных музыкально-исторических трудах. Так, во «Всеобщей истории музыки» Р.И.Грубера (ч.1, 1956, 1960, 1965), принятой в качестве учебного пособия для музыковедческих отделений консерваторий, содержатся краткие сведения о музыке Шумера, Китая, Индии, о музыке арабов, но ни словом не упоминается о музыке Средней Азии. Аналогичную картину дают и другие «Истории музыки».

В основу данной книги легли материалы, собранные автором из различных источников. Применительно к античности и раннему средневековью решающую роль играют изображения музыкальных инструментов в камне, глине, на серебряных изделиях, в настенной живописи. Для Тимуридской эпохи и позже, вплоть до XVIII века, главным источником сведений явилась художественная миниатюра. Большой познавательный материал содержат музыкально-географические разделы средневековых энциклопедий IX—XVII веков (трактаты о музыке).

Помимо большого иконографического материала в работе использованы разнообразные литературные источники. Хотя опубликованных исследований по истории музыкальных инструментов народов Средней Азии еще не существует, отдельные сведения имеются в различных

описаниях путешествий, в исследовательской литературе по истории смежных видов искусств, в разного рода монографиях, сборниках, альбомах как советских, так и зарубежных авторов, посвященных художественному наследию Средней Азии и Ирана. (При ссылках на источники использована система условных обозначений — индексов. Цифры в скобках, набранные прямым шрифтом, обозначают номер источника по прилагаемому в конце книги списку литературы; цифры, набранные курсивом, — страницу труда.)

Неполнота фактических данных определила структуру книги. Автор не претендует на «сквозное» изложение истории музыкального инструментария Средней Азии. Это скорее очерки. Их содержание обусловлено теми источниками сведений, на основе которых они возникли.

Книга написана при содействии ряда специалистов и научных учреждений нашей страны: Музея истории и Музея искусств Узбекистана, Отдела рукописей Института востоковедения АН УзССР (Ташкент), Сектора истории искусств Института искусствознания имени Хамзы (Ташкент), Самаркандского республиканского музея истории культуры и искусства Узбекской ССР, Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва), Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), Института востоковедения и Института этнографии АН СССР (Ленинградские отделения). Автор особо признателен сотрудникам Отдела Востока Государственного Эрмитажа (Ленинград) и Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва).

Большую помощь в работе оказали ценные советы специалиста в области народного инструментария К. А. Верткова, долгие годы возглавлявшего Постоянную выставку музыкальных инструментов при Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии. В подготовке иллюстративной части книги участвовали фотографы С. О. Мельник, Д. А. Михайлов, Е. Н. Юдицкий. Рисунки в тексте выполнены художником-графиком М. И. Бородинским, ретушеры — Ю. Н. Волков, А. М. Данилочкин, Б. Б. Авзурагов.

Особую благодарность за многочисленные консультации и дружескую поддержку автор выражает доктору искусствоведения, члену-корреспонденту АН УзССР Галине Анатольевне Пугаченковой, по чьей творческой инициативе возникла сама идея создания этой книги.

Музыкальные инструменты в памятниках материальной культуры

(III в. до н.э.—IX в. н.э.)



...Маги кладут куски мяса на миртовую или лавровую ветвь и, прикасаясь к мясу тонкими палочками, произносят заклинания (песнопения), совершая при этом возлияния оливковым маслом, смешанным с молоком и медом, но не в огонь или в воду, а на землю. Заклинания они произносят долго, держа в руках связку тонких тamarисковых палочек.

Страбон

Средняя Азия — важное звено в длинной цепи высокоразвитых стран «Срединной» (по выражению Н. И. Конрада) зоны Старого Света, включавшей, помимо Средней Азии, территории многих государств (современных Афганистана, Северной Индии, Ирана, Закавказья, ряда присредиземноморских стран). «Срединная» по географическому положению, эта зона была также Центральной зоной Старого Света — и в политическом, и в культурном отношении. Последнее особенно важно, поскольку здесь сложился в те времена «очаг мировой, именно мировой, а не локальной культуры»¹. С этим, видимо, связан ранний и чрезвычайно высокий подъем художественной культуры на всем протяжении «Срединной» зоны.

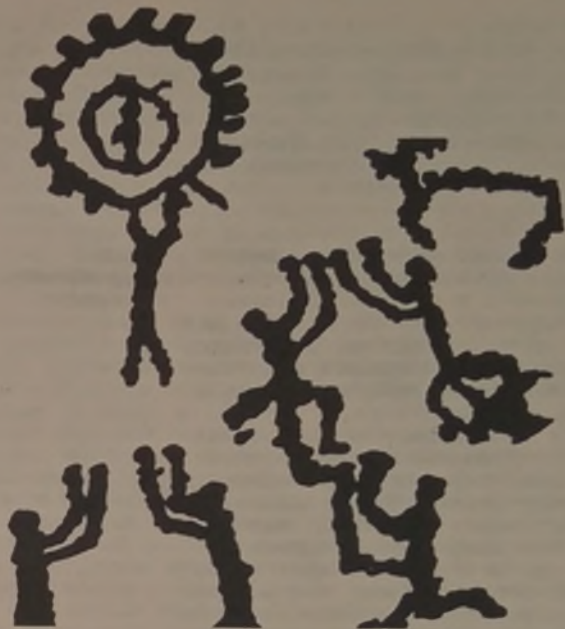
Очень давно появился в Средней Азии человек, и рано пробудилось в нем стремление к художественному творчеству. Об этом говорят керамические сосуды, украшенные геометрическими фигурами, изображениями животных и растений, а также изделия из бронзы и камня — интереснейшие образцы деятельности людей, живших здесь 4—5 тысяч лет назад.

О музыке древних обитателей Средней Азии сведений почти не сохранилось. У греческих и римских писателей встречаются лишь упоминания о песнях и плясках персов и массагетов², сопровождавших культовые обряды. Авеста — священная книга зороастризма, вобравшая в себя мифы древних народов, населявших иранское плато и среднеазиатское междуречье, — содержит гимны-песнопения (гаты), исполнявшиеся жрецами (магами). Но на какие мелодии исполнялись эти стихи, — установить теперь невозможно.

Большой интерес вызывают «живые» свидетели, подтверждающие бытование музыкальных инструментов задолго до нашей эры. Такова костяная флейточка, найденная сравнительно недавно в женском погребении (среди золотых и бронзовых украшений) одного из кишлаков Самаркандской области. Ее относят к эпохе бронзы [136]. Надо думать, что и бубен в его своеобразной форме был известен древним обитателям Средней Азии. Среди сорока тысяч наскальных изображений урочища Саймалы-таш в Ферганском хребте — своего рода гигантской картинной галереи древности — есть изображение ритуальной пляски, в центре которого — человек с бубном (рис. 1). Относя наиболее древние рисунки ко II тысячелетию до нашей эры, А. И. Берштан датировал данную сцену рубежом нашей эры [33, 271]. Обращают на себя внимание размеры бубна, видимо, сознательно увеличенные художником с целью выделить важную роль инструмента в обряде, как и рисунок по краю обруча, вероятнее всего, отражающий подвешенные к нему колечки.

¹ Под «Срединной» зоной Старого Света Н. И. Конрад подразумевает (по современной терминологии) присредиземноморские страны, Закавказье, Ирак, Иран, Афганистан, Северо-Западную Индию и Среднюю Азию [90, 271].

² Массагеты — скифское племя, жившее в VIII—IV вв. до н. э. в юго-восточных Сурдари: одну из групп среднеазиатских скифов называли также саками.



1. Ритуальная палка. Наскальное изображение. Сайхалы-таш

Исторические процессы, с глубокой древности протекавшие в различных областях Средней Азии, завершились к середине I тысячелетия до н.э. созданием нескольких государств. Городская культура этих государств развивалась на основе культуры оседлых земледельческих племен, живших на территории Средней Азии и Ирана уже в IV—III веках до н.э. В степных и пустынных областях складываются в это время ранние кочевые племена [103, 186—190]. Таким образом, уже в глубокой древности намечаются две параллельные линии развития культуры: земледельческого городского населения и кочевых племен. Перекрещиваясь и взаимодействуя, эти линии не сливаются, не поглощают одна другую и в более поздние эпохи. В области художественного творчества (в частности, музыкального) это привело к формированию различных пластов наследия. Однако в памятниках материальной культуры городская культура представлена гораздо полней, что и определяет неравномерность их освещения в археологических искусствоведческих публикациях. Еще в большей мере это касается музыкально-исторических исследований, поскольку большинство памятников искусства прошлого документирует историю городской культуры.

Вряд ли можно сомневаться в том, что музыка развивалась в общем русле различных видов художественной деятельности человека, изме-

няясь вместе с изменением самой жизни. Необходимо учитывать и то, что понятие музыкальной культуры включает множество компонентов, часть которых обнаруживает исключительную устойчивость. Таковы и музыкальные инструменты. Их эволюция протекала в ту пору очень медленно и касалась преимущественно деталей. Типовые же черты основных видов инструментария, издревле бытовавших в Средней Азии, сохранились в разные эпохи.

Когда Александр Македонский во главе своего непобедимого войска пришел в Среднюю Азию, он обнаружил здесь хорошо укрепленные города, жившие интенсивной хозяйственной и культурной жизнью. Три года продолжалось завоевание Средней Азии (с 330 до 327 г. до н.э.), принесшее народам Востока неисчислимы бедствия. Но походы Александра имели и позитивные последствия: расширились международные связи Средней Азии; в ее художественную культуру проникли высокие достижения эллинистического искусства.

Образцы художественного творчества эпохи среднеазиатской античности (III в. до н.э.—III в. н.э.)—скульптура, настенная живопись, изделия из глины и кости—обнаруживают тесное сплетение местных и эллинистических традиций. В одних случаях воздействие эллинизма оказывается столь активным, что определяет не только стилистические особенности произведений, но и образное содержание, воспроизводящее мотивы греческой мифологии. В других случаях на первый план выступает то, что обусловлено глубокими местными традициями, связанными с обычаями и верованиями коренных обитателей Средней Азии, с их этническим типом. Обращает на себя внимание тот факт, что в наиболее массовых видах искусства (например, в коропластике) местные традиции оказались особенно стойкими. Не последнюю роль играло и политическое положение государств. Естественно, что искусство Хорезма, сохранившего политическую независимость, в меньшей степени подверглось влиянию эллинизма, чем, скажем, искусство Парфии и Бактрии.

Археологические данные позволяют установить главные очаги музыкальной культуры. Это центры крупных областей античных государств: Мараканда (древний Самарканд) в Согдиане, Ниса в Парфии. Это также правобережный Хорезм, где существовал целый комплекс культурных и дворцовых сооружений, и города Бактрии. Некогда богатые и полные жизни очаги культуры древних цивилизаций уже давно угасли. Социальные потрясения, междоусобные войны, нашествия диких орд завоевателей стерли, казалось бы, навечно следы былых эпох. Но нет! Усилиями советских археологов из-под вековых наслоений песка и глины извлечены давно забытые сокровища. Оживая под руками реставраторов, возрождались творения древних ваятелей и художников. Живопись и скульптура, керамика и терракота, богато представленные в археологических находках, явили изумленному миру высокие достижения культуры далеких предков современных народов Средней Азии.

**Эпоха
среднеазиатской
античности**

Согдиана (Согд) — «вторая обитель благословения, богатая людьми и скотом...» (Авеста) — древняя область в бассейнах рек Зеравшана и Кашкадарьи.

Главный город Согда — Мараканда уже в IV веке до н.э. был хорошо укреплен, окружен высокой стеной. Как полагают археологи, возраст нижних культурных слоев Афрасиаба (городище древнего Самарканда) восходит к первой половине I тысячелетия до н.э.

Под натиском войска Александра Македонского пали крепостные стены Мараканды. Но господство греков не привело в сердце Согда к столь заметному воздействию эллинистической культуры, как в Парфии и Бактрии. Керамика, терракота античного Самарканда свидетельствуют о большой устойчивости местных художественных традиций.

Археологические раскопки на Афрасиабе, начатые в конце прошлого века и продолжающиеся по сей день, дали богатый материал. Орудия труда, различные виды оружия, бытовая и художественная керамика, разнообразные монеты говорят о высоком развитии ремесла и больших успехах в области художественной культуры, о разносторонних торговых связях с ближними и дальними странами.

Среди массы находок особый интерес вызывают терракотовые статуэтки. По образному содержанию они весьма различны: изображения женского божества³, воинов, музыкантов и музыкантш. Интересно, что музыкантов встречается чрезвычайно много. Само их количество говорит об особенно уважительном отношении древних скульпторов к профессии музыканта. Вне сомнения, это не случайно и, скорей всего, связано с важной ролью музыки в жизни согдийцев, ее участием в культовых обрядах, в массовых, всенародных праздниках. По тому, какое место занимает музыкант в памятниках изобразительного искусства античной Средней Азии, можно думать, что образ его почитался столь же глубоко, как и образы мифологических божеств или эпических героев.

Терракотовые музыканты — это небольшие статуэтки из обожженной глины, высотой в 9—10 см, плоские сзади и рельефные с лицевой стороны [112, 90—95]. Они оттискивались из гончарной глины в специальных формочках, затем правились мастерами от руки и обжигались. Костюм терракотовых музыкантов — обычный для того времени: длинная свободная рубаха, шаровары, заправленные в сапоги. Лица музыкантов — овалы, с широким лбом и миндалевидными глазами, с четко обозначенными дугами бровей, небольшим ртом и тяжелым подбородком — воспроизводят этнический тип коренных обитателей Согда. У многих фигурок отбиты головы, от некоторых сохранились лишь фрагменты. В большинстве случаев терракотовые музыканты датируются I веком до н.э.—III веком н.э., но отдельные фигурки относятся к V—VII векам н.э.

Как можно судить по терракотам Афрасиаба, излюбленным инструментом согдийцев была лютня (ил. 1—3). На большинстве фигурок она просматривается достаточно четко. Встречаются инструменты больших и меньших размеров, округлой и вытянутой формы, но основные черты совпадают. Мы видим вполне сложившийся тип лютни —

³ В эпоху античности по всей Средней Азии были распространены культы женского божества, связанные с поклонением животворным, плодоносящим силам природы. Богинь было много, и они носили разные имена. Помимо авестийской Анахит — прекрасной девы в венце и богатом одеянии — памятники материальной культуры (терракотовые статуэтки, монеты, изделия из металла) сохранили изображения женщины-матери, в характерном для замужних женщин головном уборе [149, 70—73].

струнного щипкового инструмента с большим корпусом и короткой шейкой, заканчивающейся отогнутой назад головкой. В современной инструментоведческой литературе он получил название «короткой лютни» (часто именуемой также просто лютней), или уда (о нем см. ниже).

Согдийские музыканты играют стоя, прижав лютню к груди: правая рука лежит на струнах (иногда держит плектр), левая сливается с шейкой инструмента. Большинство лютен имеет четыре струны, некоторые — три. Они прикреплены к струнодержателю в виде поперечной планки, расположенной на деке (так называемый «фронтальный» способ крепления струн). Особый интерес вызывает терракотовая лютня, вылепленная отдельно (ил. 5—6), — единственное в своем роде изображение, обнаруженное автором этих строк в фондах Отдела Востока Эрмитажа. Видимо, оригинал терракотовой копии представлял собой лютню, выдолбленную из цельного куска дерева. Если в фигурках музыкантов скрадывается такая важная деталь, как шейка инструмента (она сливается с левой рукой лютниста), то здесь ясно видна не только она, но и отогнутая назад головка для колков. Прочарапаные во всю длину инструмента три линии означают струны. Они не прикреплены к фронтальному держателю, как на других афрасиабских терракотах, а протянуты до нижнего конца корпуса, где, видимо, и закреплялись. Совершенно очевидно, что перед нами вариант короткой лютни⁴.

Множественность изображений в афрасиабской терракоте — свидетельство широкого бытования лютни в Согде. Ничего подобного мы не находим в других короппластических центрах Среднего Востока, хотя отдельные изображения короткой лютни встречаются в терракотах античного Хорезма, Мерва и Восточного Туркестана. Интересно, что в разнообразных по тематике терракотах Парфянской Селевкии (Селевкия на Тигре), включающих большую группу музыкантов, короткая лютня совсем не представлена [234, табл. 38]. В Греции, как известно, лютня никогда не была популярным инструментом. Что касается Древнего Египта, то многочисленные памятники его культуры документируют бытование другого типа лютни, так называемой «длинной»⁵, но и она, как полагают исследователи древнеегипетской музыки, пришла в Египет из Азии [238, 28—29].

Известно, что лютня (короткая) издавна входит в музыкальный инструментарий Китая, где она носит название пипа. Однако, как свидетельствуют китайские хроники, лютня — инструмент иноземный и попала в Китай из Западного края [160, 121]. Фармер связывает проникновение лютни в Китай с женитьбой китайского императора Ву-ти на тюркской принцессе (568 г.), которая привезла с собой музыканта, игравшего на «варварском» инструменте (то есть, поясняет Фармер, на туркменском барбате) [225, 4]. Именно этот музыкант (получивший в Китае имя Су Чи-по) ввел в китайскую музыку семь модусов своей страны, их старые китайские названия «носят определенные черты арийского, точнее — персидского происхождения» [225, 4]. Само название пипа, согласно Фармеру, является фонетическим видоизменением персидского термина «барбат». Другие объяснения этого термина мы находим у Л. Пиккена: «пи» означает выброс руки вперед, «па» — движение руки назад [247, 2]. Сопоставляя данные китайских письменных источников и археологических находок, Пиккен приходит к выводу, что нельзя датировать появление в Китае короткой лютни (с ящичкообразным корпусом) раньше, чем началом V века, и что место ее происхождения надо искать в Центральной Азии, а возможно, и дальше к западу, например в Парфии [247, 9].

⁴ Мы не знаем, как называли согдийцы этот инструмент, поэтому будем пользоваться европейским термином лютня.

⁵ К группе лютневых инструментов относятся лютни с короткой шейкой (короткая лютня) и с длинной шейкой (длинная лютня). Если для первого вида характерно единообразие типовых признаков (большой корпус, переходящий в короткую шейку, заканчивающуюся отогнутой назад головкой), то для второго, наоборот, — их разнообразие. Удлиненность шейки — обязательный признак, отличающий инструменты этого вида от первого. Но шейка может быть и очень длинной и слегка удлиненой. Весьма неодинаковы также формы корпуса. Некоторые инструментоведы (К. А. Вертунов) предлагают все лютни с длинной шейкой объединить под общим названием «танбуриды». В зарубежной литературе длинные лютни называют пандорами. По мнению Закса, греческое название лютни пандура произошло от шумерийского пан-тур (маленький лук), причем греки восприняли этот термин не непосредственно от шумерийцев, а от одного из кавказских народов [253, 82—83].



2. Лютнистка. Каменный рельеф. I в. Гандхара
3. Лютнистка. Глина. I—II вв. Пакистан

Мысль Пиккена заслуживает внимания. Известно, что в первые века н.э. в Восточном Туркестане возникли согдийские колонии. Вполне вероятно, что согдийцы-переселенцы принесли с собой и свои музыкальные инструменты, в частности лютню. Из Восточного Туркестана лютня легко могла попасть в Китай.

Следы бытования в Восточном Туркестане распространенных в Согде музыкальных инструментов подтверждаются археологическими раскопками в Хотане. Терракотовые фигурки из йотканского городища (столица Хотана, первые века н.э.) содержат изображения лютен, флейт, барабанов [73, рис. 804—806, 969; 256, табл. 46]. Хотанская лютня, как и афрасиабская, имеет четыре струны, но корпус ее удлиннен (рис.4). В качестве музыкантов часто выступают обезьяны (рис.5), что связано с буддийским культом.

Изображения различных типов лютен содержат Гандхарские рельефы (Северная Индия). Одно из них напоминает афрасиабские терракотовые лютни, хотя и не тождественно им. Четырехструнный инструмент гандхарской лютнистки (рис. 2) имеет менее широкий корпус и держит его музыкантша иначе (шейкой вверх) [240, табл. 41, фиг. 65]. Похожа, но не идентична лютня на скульптурном изображении молодой девушки, найденной на территории современного Пакистана (I—II вв. н.э.). У инструмента неширокий, несколько вытянутый корпус, три струны вместо четырех и отсутствует такой типичный признак короткой лютни, как загнутая назад небольшая головка с колками для струн (рис. 3) [221, табл. 582].

Проблема музыкального инструментария Гандхары заслуживает специальной разработки. Мы отметим здесь лишь тот факт, что в ту далекую эпоху культура Северной Индии была тесно связана с культурой Юга Средней Азии. Проникновение лютни в

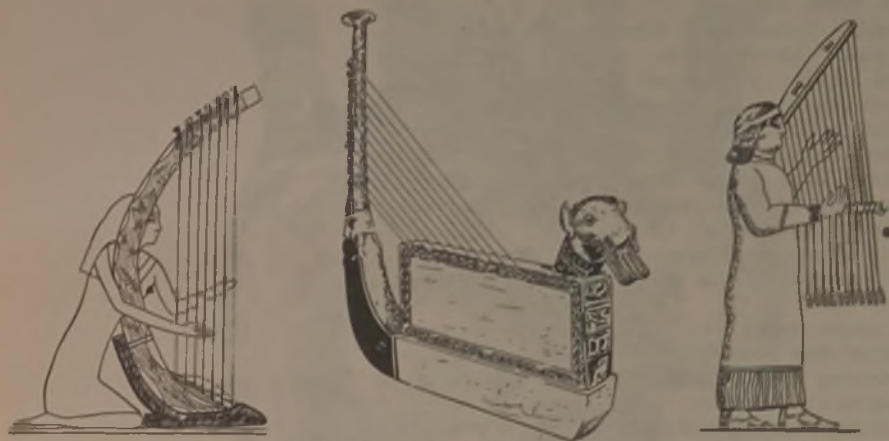


4. Лютнист Терракота II—III вв. Хотан Эрмитаж
 5. Лютнист-обезьяна Терракота II—III вв. Хотан Эрмитаж

Индию могло явиться следствием деятельности индо-парфян и кушан — выходцев из Средней Азии. Эта гипотеза находит подтверждение в стилевых особенностях искусства Гандхары, синтезировавшего художественные достижения многих народов в эпоху античности.

Одно из афрасиабских изображений лютневидных инструментов стоит особняком (ил. 7). Оно выделяется необычной формой корпуса и удлиненной шейкой. Хотя инструмент просматривается здесь не так четко, как на большинстве фигурок, все же можно обнаружить его сходство со струнными щипковыми инструментами кочевых народов. В этом нетрудно убедиться, сопоставив афрасиабскую терракоту с фигурками музыкантов из Кой-Крылган-калы (древний Хорезм). Сходны и сами инструменты (форма корпуса, две струны, сравнительно длинная шейка), и их положение в руках музыкантов — одно из доказательств того, что в античную эпоху существовали культурные связи между оседлым населением городов и кочевым населением степи. К сожалению, фрагментарность афрасиабской терракоты (у фигурки отбита головка) не позволяет определить этнический тип музыканта. Но можно с уверенностью сказать, что это изображение музыканта относится к самым ранним в афрасиабской терракоте.

Другим струнным инструментом, тоже, очевидно, популярным в Согде, была арфа. Среди терракот Афрасиаба довольно часто встречаются музыканты-арфисты (всегда мужчины). В. А. Мешкерис датирует их II веком до н.э.—I веком н.э., отмечая единообразие этнического типа и костюма [113, 26]. Специфика статуэток не сразу была понята. В каталоге они определены как «мужчины с лентой на груди» [113, 26, 69, фиг. 85—87]. Позднее Мешкерис пришел к выводу, что это арфисты. Действительно, внимательное рассмотрение фигурок убеждает в том, что это музыканты и в руках у них — типичная угловая арфа (ил. 4). Отчетливо виден изогнутый (с наклоном вперед) резонатор, довольно широкий в средней части, и нижняя горизонтальная планка, на которой закреплялись струны. К сожалению, все фигурки арфистов дефектны;



6. Арфа дуговая. Фреска эпохи Среднего царства. 2250—1800 гг. до н. э. Египет

7. Арфа дуговая. Реконструкция. 2700 г. до н. э. Шумер. Музей Багдада

8. Арфа угловая. Каменный рельеф. Ассирия. IX—VII вв. до н. э. Сузы. Париж, Лувр

отбиты головы, ноги, а главное — у инструментов совсем неразличимы струны. Судя по размерам инструмента, можно лишь думать, что их было довольно много.

Афрасиабские арфисты играют стоя, что характерно для изображений, относящихся к эпохе античности и к более ранним эпохам. Но положение инструмента в руках музыканта не имеет аналогий в памятниках изобразительного искусства. Хотя позиция пальцев обеих рук (одинаковая у всех терракотовых арфистов) показывает, что коропласт запечатлел момент игры, трудно представить себе, как могла звучать арфа, прижатая к корпусу музыканта. Остается предположить, что это условность изображения, или, если можно так сказать, его символичность.

Долгое время родиной арфы считался Египет [238, 23]. Она появилась там на памятниках Древнего царства (3000—2250 до н. э.) и на протяжении многих столетий сохранила характерную форму дуги (отсюда и ее название — дуговая арфа) (рис. 6). Археологические открытия в Передней Азии расширили географию раннего существования инструмента. Богато инкрустированная арфа была найдена в гробнице царицы Шумера, относящейся к первой династии Ур (около 3000 лет до н. э.) [214, фиг. 951]. Эта одиннадцатиструнная арфа имела необычную форму: резонаторный корпус в форме ящика завершался высоким стержнем (шейкой) с колками для струн. Золотая головка бычка с глазами из ляпис-лазури украшала переднюю часть резонатора (рис. 7). Совершенно очевидно, что появлению такого сложного инструмента должен был предшествовать долгий (многовековой) период эволюции дуговой арфы.

Памятники древних цивилизаций Передней Азии сохранили множество изображений арф. На шумерийском барельефе первой половины III тысячелетия до н. э. есть небольшая дуговая арфа с пятью

струнами, по очертаниям близкая египетским арфам того же времени, только меньшего размера [246, табл. 161-А].

Угловая арфа появилась позже дуговой. В Египет она попала из Азии (не случайно ее называют «азиатской» арфой) [78, 152]. В памятниках Месопотамии эта арфа участвует в дворцовых или ритуальных сценах, нередко в ансамбле с другими инструментами. Мы находим ее на рельефах дворца в Ниневии (IX—VII вв. до н.э.) [209, табл. 105] и на других памятниках того времени, связанных с культурой Ассирии или Элама. Для этого вида арфы характерен прямой резонатор, соединенный внизу (под углом) с перпендикулярно расположенной планкой (струнодержателем). Струн было около двадцати, и располагались они параллельно. Свисающие с планки концы показывают, что струны настраивались при помощи особых шнуров (рис. 8) [237, 39, фиг. 72].

Среднеазиатская античная арфа тоже относится к типу угловых, однако по форме и конструкции она заметно отличается от ассирийских — прежде всего резонатором, более широким по форме и не вертикальным, а слегка изогнутым.

Некоторые зарубежные исследователи полагают, что арфа с изогнутым резонатором была известна грекам как самбука, или самбик⁶. Так, А. Бюхнер называет самбукой инструмент, изображенный на греческой вазе V века до н.э. (рис. 9). Возможно, так оно и есть, поскольку арфа «азиатского происхождения» попала в Грецию сравнительно рано [211, ил. 73]. Интересно, что из всех изображений различных арф именно это ближе всего подходит к тому, который устойчиво сохраняется в изобразительном искусстве Среднего Востока последующих веков (см. иранскую и среднеазиатскую миниатюру). Сообщение Геродиана о том, что самбука была инструментом парфян, подтверждает азиатское происхождение этого вида арфы. Заимствованная греками, самбука была принята ими и, очевидно, усовершенствована, но дальнейшее развитие инструмента связано со странами Среднего Востока. В этой связи заслуживают особого внимания терракотовые музыканты из Афрасиаба — одно из ранних свидетельств бытования в Согде арфы с изогнутым резонатором. Любопытна такая деталь, как штифт (для упора инструмента) в месте соединения резонатора с нижней планкой, продолжающий линию резонатора и затем согнутый под углом (ил. 4). Слегка намеченная на терракотовой фигурке, эта деталь в дальнейшей эволюции арфы получит четкое отражение в многочисленных произведениях миниатюрной живописи.

Среди большого количества терракот Афрасиаба есть одна уникальная, по мнению Садокова, изображающая арфиста [163, 72]. Статуэтка настолько дефектна, что уверенно это утверждать вряд ли возможно. По типу лепки, по положению арфы (если только это арфа!) статуэтка не имеет общих черт с описанными выше арфистами на терракотах Афрасиаба. Однако это еще не доказательство «от противного». Терракоты Афрасиаба, относящиеся к разному времени (от III в. до н.э. до V—VIII вв. н.э.), отражают перекрещивание разных культурных влияний, разных стилевых черт. В пользу высказанного Садовым

⁶ Термин «самбука», встречающийся в греческих и римских источниках, Р. Гиршман производит от названия военной машины, похожей на лестницу, опирающуюся на основание в форме лодки, что действительно несколько напоминает силуэт арфы с изогнутым резонатором [228, 67].



9 Арфа угловая со слезка сознутым резонатором. Греческая ваза. V в. до н. э. Мюнхен

предположения говорит близкая параллель между арфистом из Согда и арфисткой из Шумера, датируемой 1900 годом до н.э., чье изображение сохранилось лучше [227, табл. 6, №6]. И на той и на другой статуэтках инструмент виден лишь частично, но по отдельным деталям (резонатор и часть струнодержателя), как и по идентичности его положения в руках музыканта, оба изображения можно отнести к типу угловой арфы. Эта близость художественных явлений, разделенных двумя тысячелетиями, удивительна⁷.

Духовые инструменты в терракоте Афрасиаба представлены разными видами флейт. Исполнители на них — мужчины и женщины. Миниатюрность изображений, как и материал, из которого делались фигурки (глина), не предрасполагал к большой четкости воспроизведения деталей. Это создает ряд трудностей в определении конструкции инструментов. Так, например, в нашем распоряжении нет терракотовых флейт с обозначенными на них игровыми отверстиями, что не позволяет установить звукоярд согдийских флейт. Поэтому приходится ограничиться лишь предположениями.

При сопоставлении фигурок музыкантов обращает на себя внимание идентичность положения рук. Статуарность поз отражает сложивши-

⁷ Фигурка арфиста из Государственного Исторического музея (Москва) по стилистическим особенностям прилагает к той группе афрасиавских терракот Самаркандского музея, которая отнесена В. А. Мешкерис к изделиям позднесогдийского времени (V—VIII вв. н.э.) [113, 32]

еся каноны, тем не менее совершенно очевидно, что древний ваятель стремился воплотить в скульптуре момент игры. Об этом говорит положение инструмента, одним концом прижатого к губам музыканта, тогда как пальцы его рук касаются ствола там, где находятся игровые отверстия. Сколько их было? Из чего делалась трубка? Как она была устроена? Искать ответы на подобные вопросы приходится путем сравнения аналогичных инструментов разных народов и разных эпох. Это тем более оправдано, что, в отличие от струнных, духовые инструменты мало подвержены изменениям.

Обратимся к продольной флейте. Превосходно сохранившаяся фигурка согдийской флейтистки (ил. 8)—типичный образец музыкантши, играющей на продольной флейте. Вероятно, инструмент представлял собой открытую трубку длиной около 700 мм, верхний конец которой приставлялся к губам исполнителя. Положение кистей рук, всегда расположенных на нижней части ствола, дает возможность предполагать о наличии в этом месте игровых отверстий, закрытых в данный момент пальцами исполнителя. Инструмент делался, видимо, из стебля тростника или бамбука. На изображении еле заметны членения трубки на колена, характерные для этих видов зонтичных растений.

У народов Советского Союза продольная флейта бытует преимущественно как инструмент пастухов. Мы встречаем его у казахов (сыбызгы), у башкир (курай, или чыбызга), у туркмен (каргы-тойдук), у многих кавказских народов (черкесский сибизги, абхазский ачарлыгн, кабардино-балкарский бжами) [50]. При идентичности конструкции (открытая трубка из стебля зонтичных растений) продольные флейты отличаются друг от друга количеством игровых отверстий (от трех до шести) и длиной трубки (от 450 до 1000 мм). Звукоряд у всех продольных флейт диатонический, чаще всего в диапазоне квинты, иногда октавы (расширение диапазона достигается путем передувания). Звучат некоторые инструменты (например, башкирский курай) необычайно нежно, мягко; для других инструментов характерен свистящий звук, сопровождаемый гудящими призвуками, что заметно в низком регистре (например, туркменский каргы-тойдук). Трудно сейчас сказать, как звучала согдийская продольная флейта, но вряд ли сфера ее распространения была ограничена пастушьим бытом. По многочисленности флейтистов, как и лютнистов, в терракоте Афрасиаба, по ярко выраженному пластическому стилю, строго выдерживаемому в рамках религиозного канона, можно судить о причастности флейтистов и лютнистов к культовым действиям.

Продольная флейта—один из самых распространенных инструментов Древнего мира. Во многих местах она существует и поныне, почти полностью сохраняя свою конструкцию. К архаическому периоду истории Шумера относится изображение пастушка, играющего на флейте перед собакой (рис. 10) [227, табл. 4, № 1]. Сохранилась надпись эпохи шумерийского царя Гудеа (около 2400 лет до н.э.), в которой говорится о пастухе и его тростниковой флейте (ti-gi-a) [76, 101]. Продольная флейта (в виде открытой с обеих сторон полой трости) существовала в Египте эпохи Среднего царства (2250—1600 до н.э.), и она же сохранилась до нашего времени в быту копских пастухов. Как пишет К. Закс, эта флейта звучит «необыкновенно мягко и нежно» [77, 53].

Старинный китайский ди, известный в Ханьскую эпоху, представлял собой бамбуковую трубку длиной в 700—800 мм с тремя игровыми отверстиями. В III веке н.э. ди имел уже шесть отверстий. Этот древний инструмент почти идентичен современному китайскому сяо [120, 30].

10. Пастух, играющий на продольной флейте. Шумер. Около 3000 г. до н. э. Париж. Лувр



Изображения музыкантов с поперечной флейтой тоже встречаются в терракоте Афрасиаба, хотя и не так часто как с продольной. Приводимая фигурка флейтиста — один из характерных образцов (ил. 11). Музыкант изображен в момент игры. Он держит флейту, прижимая верхний конец трубки к губам. Пользуясь методом сравнения и привлекая для этого образцы народных флейт, сохранившихся до нашего времени, можно предполагать, что согдийская поперечная флейта представляла собой цилиндрическую трубку длиной 450—550 мм, в верхнем закрытом конце которой вырезалось отверстие для вдувания воздуха. На лицевой стороне трубки имелись игровые отверстия. Судя по расположению пальцев терракотовых музыкантов, их было шесть. В этом смысле прямую аналогию согдийским терракотам дает современный узбекский най, представляющий собой обычную поперечную флейту, то есть закрытую в верхнем конце цилиндрическую (деревянную или бамбуковую) трубку, длиной 450—520 мм с отверстием для вдувания у головки и шестью игровыми отверстиями в нижней части инструмента.

География распространения поперечной флейты не столь широка, как продольной, имевшей в прошлом повсеместное бытование. Известно, в частности, что этот инструмент не характерен для культуры Древнего Египта и эллинистической Греции. В Индии он, очевидно, появился в I веке [239, 38]. Его изображения впервые встречаются на гандхарских рельефах [226, 289, фиг. 147; 240, табл. 56, фиг. 82]. В Китае поперечная флейта — один из популярных инструментов. Любопытно, однако, указание китайских источников об иноземном происхождении инструмента (его старое название хэнчуй). В музыкальном разделе «Истории Цзань» говорится, что хэнчуй — это поперечная флейта, инструмент — ху (то есть иноземный) [160, 120]. Во II веке до н. э. китайский дипломат и путешественник Чжан Цянь, побывав в Западном крае, привез оттуда хэнчуй и передал

своим соплеменникам искусство игры на этом инструменте [160, 120]. Откуда именно Чжан Цянь вывез поперечную флейту, — сказать трудно, поскольку Западный край (по китайским представлениям того времени) включал обширную территорию, охватывающую (в современных границах) Синьцзян, Среднюю Азию, Афганистан и Северную Индию. Современная ютгайская флейта (поперечная) близка узбекскому наю. Она представляет собой бамбуковую трубку (нитяные перевязки трубки покрыты черным лаком), длиной 610—630 мм, с шестью игровыми отверстиями [120, 31]. Сравнивая данные средневековых китайских хроник с современным описанием, можно сделать вывод, что поперечная флейта, как и продольная, за прошедшие века существенно не изменилась. Это служит подтверждением уже высказанной гипотезы о конструкции согдийской флейты. Если, действительно, инструмент имел шесть игровых отверстий, то согдийская флейта должна была располагать диатоническим звукорядом в объеме септими (практически — октавы), а путем передувания диапазон ее мог достигать двух — двух с половиной октав.

В афрасиабской терракоте представлены также флейтовые инструменты своеобразной конструкции (ил. 9). Возможно, то были свистковые флейты с боковым «отростком» (патрубок) для вдувания и несколькими игровыми отверстиями — то есть инструменты типа окарины, а может быть, простые свистульки (также относящиеся к окаринovidным). Инструмент последнего типа, но другой формы (обычно в виде птицы или животного) до сих пор бытует у разных народов в качестве детской игрушки, представляющей собой глиняную (керамическую) свистульку с одним — двумя игровыми отверстиями. Надо думать, что и флейта в руках музыкантши из Афрасиаба была снабжена игровыми отверстиями (верхней всего, двумя), находящимися под ее пальцами (совершенно очевидно, что и здесь запечатлен момент игры). Можно также утверждать, что в то время инструменты подобного типа предназначались не для детской забавы, а наравне с другими, более сложными, участвовали в торжественных церемониях.

Были ли в согдийском музыкальном инструментарии духовые типа язычковых или мундштучных? Имеющийся археологический материал не позволяет ответить на этот вопрос утвердительно, хотя трудно предположить, чтобы согдийцы совсем не знали таких духовых инструментов, как, например, труба или рог. Обломок грубо вылепленной фигурки (ил. 15) наводит на мысль, что прототипом этого изображения был музыкант с духовым инструментом отнюдь не флейтового типа. Но неполнота изображения, как и его схематичность, не позволяют делать каких-либо определенных выводов. Других фигурок подобного типа в афрасиабской терракоте пока не обнаружено.

Помимо струнных и духовых встречаются изображения барабанов (ил. 12, 13). Барабан всегда один и тот же — двухсторонний в форме песочных часов. Марсель-Дюбуа называет его «барабан-песочница» (*tambour-sablrier*) и причисляет к наиболее древним инструментам Индии [239, 38]. В Китае он носит название яогу (поясной барабан, то есть прикрепляющийся к поясу). Интересно, что старинный яогу, в отличие от современного, тоже имел форму песочных часов.

В античной Средней Азии барабан в форме песочных часов отражен (кроме Афрасиаба, в памятниках Хорезма. Его воспроизводят настенные росписи дворцового здания (Топрак-кала) III—IV века (рис. 17) [163, 104]. Более тщательно выписанные хорезмийским живописцем детали позволяют в какой-то мере восстановить облик согдийского барабана, лишь в общих чертах обозначенный афрасиабским коропластом. Инструмент

заметно суживается к середине, то есть диаметр его обечайки в середине гораздо меньше, чем по краям. Надо думать, что конструкция согдийского барабана, как и его внешний облик, во многом совпадала с хорезмийским. Играли на нем, очевидно, так, как показано на росписи из Топрак-кала, — пальцами обеих рук (без палочек). Судя по положению инструмента на терракотовых фигурках, согдийские барабаны подвешивались на ремне, перекинутом через плечо, или прикреплялись у пояса. Поскольку исполнителями иногда выступают женщины, можно предположить, что барабан в Согде, как и в других странах Востока, был инструментом не только военного, но и культового назначения.

На одной из афрасиабских терракот (весьма плохо сохранившейся) музыкант-всадник (вероятно, воин) держит инструмент, похожий на тарелки (ил. 14). О военном (ратном) назначении тарелок свидетельствуют памятники более позднего времени (миниатюры XV—XVI вв.) Для данной же эпохи — это пример чрезвычайно редкий, если не уникальный. Другое дело — использование тарелок в культовых обрядах, в ритуальных танцах. Этот обычай, по-видимому, имеет очень древнее происхождение. Сохранился каменный рельеф из Ассирии (VII в. до н.э.), на котором изображен инструментальный ансамбль, сопровождающий танец воинов (рис. 24) [252, табл. 76]. Один из участников ансамбля держит в руках тарелки⁸. Тарелки воспроизведены также на памятниках Египта эпохи XXII династии (около 1000 лет до н.э.). В этих древних изображениях нетрудно узнать предка современных оркестровых тарелок.

Находки на Афрасиабе поражают обилием изображений разных музыкальных инструментов (струнные — лютневидные, танбуровидные и арфа; духовые — флейты продольные, поперечные и окаринovidные; ударные — барабан и тарелки). Исследователи видят в этом отражение той важной роли, которую играла музыка в культовом ритуале [112, 97], что весьма вероятно. Однако важно подчеркнуть другое; столь ярко выраженное тяготение к музыкальной тематике должно было отражать высокий уровень развития музыкальной культуры в Согде. Известно, что мелкая терракотовая скульптура — одно из самых демократических искусств древности. Этот факт, как и массовость изображений музыканта в терракотовой скульптуре, служит доказательством широкого интереса к музыке среди различных слоев населения, ее важной роли в быту, в общественной жизни согдийцев.

Парфия — рабовладельческое государство, достигшее вершины могущества во II веке до н.э.⁹, когда власть Парфии простиралась над Ираном, частично над Северной Индией, Месопотамией. Одна из областей этого огромного государства, охватывавшая земли современной Туркмении, носила название Парфиены. Главный город Парфиены Ниса был украшен прекрасными зданиями¹⁰. Здесь находились родовые усыпальницы династии парфянских царей (Аршакидов). Под покровом вековых наслоений советские археологи обнаружили в Нисе целый комплекс строений дворцового и храмового характера, жилища, царские сокровищницы, винохранилища [105; 106]. Архитектура коренных парфянских земель (то есть современной Южной Туркме-

⁸ На рельефе они четко просматриваются. Это — самозвучающий инструмент, состоящий из двух взаимодаряемых медных дисков, к центру которых прикреплены кожаные ремни. Во многих публикациях этот инструмент фигурирует под названием «кимвалы».

⁹ Парфянское царство (III в. до н.э.) основали парны — племя, кочевавшее в обширных степных пространствах между Оксом (Амударьей) и Каспийским морем. В III в. н.э. Парфия подпала под власть сасанидского Ирана.

¹⁰ Развалины древней Нисы находятся в 18 километрах от Ашгабада — столицы современного Туркменистана.

нии) предстала перед нами как вполне самобытное историко-культурное явление, развивавшееся в системе постоянных контактов с крупными рабовладельческими государствами той эпохи [140, 47; 147]. Скульптура и настенные росписи естественно входили в оформление залов дворцов и храмов. Мраморные статуи из Нисы представляют собой оригинальные образцы ваияния, в которых эллинистические влияния сочетаются с местными традициями [107].

Работа по вскрытию и изучению парфянских памятников Южной Туркмении, в частности Нисы, развернулась во второй половине 40-х годов нашего века. Многолетняя и многоотрядная по составу Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТА-КЭ), руководимая М. Е. Массоном, выявила произведения искусства исключительной художественной ценности. Среди находок в Нисе особый интерес вызвали ритоны—рогообразные сосуды из слоновой кости. Покрытые сотнями барельефных изображений с фигурами людей, богов и фантастических существ, эти ритоны, обнаруженные в развалинах Старой Нисы—первой резиденции парфянских царей,—дают представление о богатом культурном прошлом Туркмении [109]. В результате кропотливой работы археологов и реставраторов ритоны—изумительные по выразительности творения древних мастеров—стали доступны для всеобщего обозрения.

Ритоны были широко распространены во всем античном мире и использовались как пиршественные сосуды и как сосуды ритуальные, связанные с погребальным культом. По мнению Пугаченковой, ритоны из Нисы служили главным образом для культовых возлияний [140, 57]. Особое назначение нисийских ритонов, связанных, очевидно, с культом предков династии Аршакидов, определило великолепие художественной отделки. Ритон составлен из кусков слоновой кости, насаженных на каркас. Его горловину венчает карниз, под которым помещается широкая полоса фриза, украшенная барельефными композициями. Нижний конец ритона завершает скульптурная фигурка животного или какого-либо фантастического существа, сочетающего признаки человека и животного, птицы (ил. 24). Тематика барельефных композиций частично навеяна греческой мифологией. Здесь встречаются изображения всех богов Олимпа—в традиционных образах греческой пластики.

Музыка на нисийских ритонах выступает главным образом как активная участница культовых действий. Если на фризах, изображающих олимпийских богов, она представлена лишь в виде кифары в руках Аполлона, то в другой группе фризов, связанных с ритуальными обрядами, музыке отведена значительная роль. Участниками этих сцен являются не столько боги, сколько люди—мужчины и женщины, юноши и старцы, музыканты (музыкантши) и танцовщицы, жрецы (жрицы), а также фантастические существа. В костюмах здесь отмечается отход от греческого стиля одежды: «...при очевидности эллинистической основы лишь в некоторых из них, в большинстве костюмов налицо многие детали и элементы их „ориентализма“» [109, 180]. То же наблюдается и в сюжетах ритуальных сцен, главным действующим лицом в них часто оказывается Дионис. Содержание сцен—обряд



11. Каменный рельеф XIII—VIII вв. до н. э. Сузы. Париж, Лувр

бракосочетания богов как воплощение магического акта оплодотворения земли, обряд возжигания огня и культового возлияния, связанный с поклонением божеству умирающей и воскресающей природы, принесение в дар божеству жертвенного животного — все отражают древние мифы, существовавшие на Востоке [109, 180—205]. В этих сценах участвуют музыканты, играющие на разнообразных музыкальных инструментах. Здесь мы находим струнные (кифара и лютня), духовые (флейта Пана и авлос), ударные (бубен и тарелки).

Кифара — один из важных музыкальных инструментов древних цивилизаций Востока (Шумер, Ассирия-Вавилония) и Средиземноморья (Египет, Сирия, Греция, Рим). По конструкции кифара близка к лире¹¹. Различия между этими инструментами — в их форме (кифара имеет более прямые очертания, более тяжелые пропорции; облик лиры легкий, с фигурными очертаниями), а главное — в их общественных функциях: кифара — инструмент профессионалов (в частности, храмовых музыкантов), лира была распространена в среде любителей, служила учебным инструментом в греческих школах.

Опираясь на эти данные, можно назвать кифарой струнный инструмент нисийских ритонов (ил. 21, 22). Мы видим его в руках юношей и девушек — участников жертвенных процессий; он же в ряде сцен вручен Аполлону. Кифара нисийских ритонов имеет удлиненную форму, суживающуюся к основанию. Число струн — пять или семь. Внешний вид кифары варьируется, но в целом общий абрис инструмента, по замечанию Пугаченковой, отличен от греческой кифары и ближе к изображениям на парфянских терракотах из Селевкии [109,

¹¹ Кифара, как и лира, имеет плоский деревянный корпус, с двумя стойками, соединенными сверху перекладиной. К ней прикрепляются струны (жесткие или жильные), нижние концы которых закрепляются внизу корпуса.

211]. По сравнению с греческой парфянская кифара менее стройна, «тяжелей» по пропорциям.

На других среднеазиатских памятниках изображения кифары единичны, и это наводит на мысль о том, что кифара не принадлежала к числу распространенных здесь инструментов. Однако было бы неправильно связывать ее появление в Средней Азии с проникновением греческой культуры в результате походов Александра Македонского. Очевидно, кифара появилась раньше, возможно, как следствие контактов с древними цивилизациями Двуречья. Во всяком случае, термин Страбона «азиатская кифара» говорит о давнем бытовании в странах Востока особой разновидности этого популярного в античной Греции инструмента. Есть и другое свидетельство: кифара изображалась на обороте серебряных монет парфянских царей [109, 211], что, несомненно, отражало давнее и особо уважительное отношение парфян к этому инструменту.

Лютня, в отличие от кифары, встречается не столь часто на нисийских ритонах. Мы видим ее в руках участниц вакхических процессий. Лютня эта совершенно иная, чем афрасиабская: у нее очень длинная шейка и маленький корпус. Струн, видимо, было немного, верней всего — две [108, табл. 81].¹² Другими словами, перед нами один из типичных представителей танбуровидных инструментов.

Археологический материал Средней Азии не содержит аналогичных изображений. Зато полную параллель лютне с нисийских ритонов изобот терракотовые фигурки из Селевкии на Тигре¹³. Раскопки в развалинах этого древнего города обнаружили множество терракотовых фигурок музыкантов, в том числе лютнистов (точней — лютнисток, так как женщин — большинство). Все лютни здесь однотипны: корпус их маленький, видимо, долбленный из цельного куска дерева, шейка — длинная, узкая [234, табл. 38]. Этот вид двухструнной лютни (лютня с длинной шейкой, или длинная лютня) очень древний. Она обнаружена на черепках шумерийского происхождения, датированных серединой III тысячелетия до н. э. [116, 98—101, рис. 17]. Раскопки французской археологической экспедиции в Сузах выявили много изображений длинной лютни в глине и камне, тоже аналогичной лютне нисийских ритонов. Интересно оформление круглого каменного столпа, украшенного надписями и рельефами. В многофигурной процессии люди чередуются с дикими животными (львом, антилопой, ягуаром и другими). Каждый воин (может быть, жрец?) держит в руках лютню, играя на ней на ходу (рис. 11). Женщина (единственная в процессии) дополняет ансамбль, ударяя в большой бубен. Памятник датируется XIII—VIII веками до н. э. [243, табл. 28; 227, табл. 8, № 7].

Множественность изображений танбуровидных инструментов в памятниках Сузианы¹⁴ говорит о глубоких корнях лютневого исполнительства в странах древнего Востока. Длинная лютня с нисийских ритонов свидетельствует о тесных культурных связях между странами Средней и Передней Азии.

О том же говорят духовые инструменты на ритонах — авлос и флейта Пана. Известно, что они получили широкое применение в греческом искусстве, но оба, как отмечают греческие авторы, пришли

¹² Лютня с парфянских ритонов и афрасиабская терракотовая лютня (ил. 1, 2) — два вида лютни. Не учитывая этого, Р. Салоков упрекает Т. Вызго — автора статьи «Судьба афрасиабской лютни» (Советская музыка, 1970, № 11, с. 92—97) — в незнании изображений лютневых инструментов на парфянских ритонах, которые якобы «проливают достаточно яркий свет на историю <...> афрасиабской короткой лютни» [168, 221]. Очевидно, упрек вызван недостаточной компетентностью Садокова в вопросах музыкального инструментоведения.

¹³ Династия Селевкидов воцарилась после распада империи Александра Македонского. Селевкия на Тигре — один из крупных центров государства Селевкидов (312—64 до н. э.). В середине II в. до н. э. большая часть владений Селевкидов отошла к Парфиям.

¹⁴ Древнейшее поселение Сузианы (Элама) относится к V тысячелетию до н. э. Сузы — сначала большое поселение, затем храмовый город.

с Востока. Авлос по конструкции (двойной язычок) и звуку близок гобою. Благодаря наличию двух трубок его называют «двойным гобоем» (ил. 21). По утверждению Закса, «греки выдували на восточный манер так, что двойной язычок авлоса колебался свободно, не будучи прижат губами; вследствие этого звук получался жесткий и одинаково сильный» [116, 154]. В Греции авлос, наравне с кифарой, послужил основой зарождения инструментальных жанров музыки (авлетика и кифаристика). Но функции этих инструментов были строго разграничены: кифара (лира) связана с культом Аполлона, авлос — с культом Диониса. На нисийских ритонах авлос участвует в сценах оргиастически культового характера.

Флейта Пана получила название от греческого божества, олицетворяющего природу. Она — непременный атрибут Пана и состоит из нескольких трубочек (стволов) разной длины. Этот древний инструмент издавна бытовал у разных народов (греческий сиринкс, русская цевница, грузинский ларчеми и другие). Диапазон его зависит от количества трубочек, число которых доходит до двадцати и более.

Форма флейты Пана на нисийских ритонах прямоугольная (рис. 12), но она варьируется по очертаниям в зависимости от количества трубочек. Чаще всего их пять, встречаются и семиствольные флейты. Сопоставляя нисийские изображения этого инструмента с сохранившейся до нашего времени в быту многих народов флейтой Пана, можно представить себе конструкцию парфянской многоствольной флейты и способ звукоизвлечения. Очевидно, инструмент представлял собой набор тростниковых (бамбуковых) трубочек, закрытых с одного конца. Открытые концы трубочек подносили ко рту. Струя воздуха, попадающая на острый край ствола, приводила в колебание столб воздуха, извлекая звуки свистящего тембра. Игровых отверстий инструмент не имел (как и теперь). Каждая трубка издавала только один звук, высота которого зависела от длины трубки. Поскольку на нисийских ритонах встречаются пяти- и семиствольные флейты, постольку можно предполагать, что музыка, исполняемая на них, основывалась на пятиступенном или семиступенном звукоряде. В отличие от кифары и авлоса, флейта Пана — сельский инструмент, непременный участник дионисийских празднеств. Играют на нем сатиры в сценах вакхического содержания [108, табл. 76, 81, 84].

Вакхические культы, связанные с календарными циклами, с поклонением божеству, олицетворяющему силы природы, издавна существовали в странах Востока [16, 162—163]. Они сопровождалась празднествами оргиастического характера, проводившимися весной или осенью после сбора урожая. Праздничные шествия Диониса (в Азии, как и в Греции) двигались под звуки музыкальных инструментов¹⁵. Интересна полная идентичность изображений этих инструментов в памятниках изобразительного искусства Греции и Парфии, чему, впрочем, не приходится удивляться. Сами греки считали авлос и флейту Пана инструментами азиатского (верней всего, переднеазиатского) происхождения, но в Средней Азии они не имели широкого распространения. Их изображения встречаются главным образом на нисийских ритонах; исключения (о них — дальше) — единичны.



12. Сатир с флейтой Пана. Парфянский ритон из Нисы. Деталь. В в. д. н. в Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

15. Античные историки, описывавшие походы Александра Македонского, упоминали о дионисийских культах в Азии [181, 662].



13. Бубнистка. Парфянский ритон из Исиа. Деталь. II в. до н. э.

14. Бубнистка. Терракота. II тыс. до н. э. Шумер. Филадельфия. Исторический музей.

Ударные инструменты нисийских ритонов—это бубны и тарелки. Можно думать, что парфянский бубен состоял из узкой круглой (по-видимому, деревянной) обечайки (диаметром около 400—450 мм) и натянутой с одной ее стороны мембраны (ил. 23). В большинстве изображений инструмент похож на современную узбекскую или таджикскую дойру. Обращает на себя внимание тот факт, что на бубнах играют женщины. Возможно, что этот инструмент, как и барабан, был связан с древним культом луны, с обрядами, совершаемыми ее жрицами. Нисийские ритоны свидетельствуют о том, что бубен употреблялся для аккомпанеента ритуальным танцам, причем иногда танцующие аккомпанировали себе сами [108, табл. 72, 76]. Характерно положение бубна в руках музыкантш (рис. 13): они придерживают инструмент кистями обеих рук, слегка отведя его в сторону, точно так же, как это делают в наши дни узбекские и таджикские дойристки.

Бубен, как и некоторые другие инструменты (продольная флейта и длинная лютня), существует тысячелетиями. Современный узбекотаджикский бубен (дойра, деф, или даф)—прямой потомок бубна с нисийских ритонов, а этот последний, в свою очередь, тоже имеет далекого предка в лице шумерийского бубна. На архаической статуэтке, датируемой II тысячелетием до н. э. (рис. 14) [227, табл. 3, № 3], мы видим бубен, близко напоминающий современную дойру. Большие размеры этого восточного представителя ударных заметно отличают его от европейского бубна (тамбурина). Характерно и положение

инструмента в руках бубнистов, идентичное на всех известных нам изображениях.

Другой ударный инструмент нисийских ритонов представляет собой полусферические чаши, обхватываемые ладонью и прикрепляемые ремнем к кисти (рис. 15). В руках нагих танцующих жриц он выполнял функции кастаньет (ил. 23) [108, табл. 73, 74]. Закс предполагает, что тарелки сферической формы употреблялись в шумерийских храмах в III тысячелетии до н. э. Царь — жрец Гудеа заставлял их блеснуть «подобно дню» [116, 98]. Сопоставление тарелок этого вида с изображенными на каменном рельефе (рис. 24) приводит к выводу о существовании двух видов инструмента: в форме полуваш (инструмент жриц, использовавшийся самими танцующими) и в форме дисков, в которые, очевидно, ударяли жрецы, создавая ритмический аккомпанемент ритуальным пляскам.

Ритоны из парфянской Нисы, открытые тридцать лет назад, до сих пор вызывают активный интерес исследователей. По вопросу их парфянского происхождения сомнений не возникает. В противовес общепринятому мнению сравнительно недавно было высказано предположение, что «... ритоны из Старой Нисы могут являться произведениями гандхарских мастеров, попавших в парфянскую Нису как дар или военная добыча» [204, 54]. Однако барельефные изображения музыкантов и музыкальных инструментов говорят о другом. Не выявляя прямых связей с Гандхарой, музыкальный инструментарий ритонов, напротив того, свидетельствует о тесных культурных контактах Парфии с древними цивилизациями Передней Азии и с эллинистической Грецией. Вместе с тем не все инструменты, изображенные на ритонах, были пришлыми; некоторые, очевидно, издавна существовали в быту скифских племен, населявших степные просторы между Каспийским морем и Амударьей. Среди музыкальных инструментов, употреблявшихся парфянами, греческие историки называют флейту, трубу, барабан, самбуку. Это подтверждает существование местных и очень древних традиций инструментализма.

О распространении в народном быту иных (чем в Нисе) типов инструментария мы узнаем благодаря археологическим находкам в Мерве — центре богатой, густо населенной области Маргианы¹⁶. Постоянные контакты с Парфией породили некоторые общие черты художественной культуры. Но то, что осталось вне поля зрения создателей ритонов, с большой убедительностью претворено в изделиях мервских коропластов. Мелкая терракотовая скульптура Мерва (II в. до н. э. — IV в. н. э.) отразила круг образов и сюжетов, связанных с чисто местными верованиями и художественными представлениями. Вместо богов греческого Олимпа мервские коропласты воспроизводили образы главных божеств Авесты: богини-девы — покровительницы вод и богини-матери — покровительницы домашнего очага. Среди мужских фигурок преобладают всадники, встречаются также музыканты, хотя и не часто.

Музыкальный инструментарий мервских терракот не повторяет мотивы нисийских ритонов. Главным инструментом в Маргиане, как и



15. Танцующая жрица. Парфянский ритон из Нисы. Деталь II в. до н. э.

¹⁶ Маргиана была расположена в низовьях реки Мургаб, во II в. до н. э. вошла в состав Парфии. Парфянский Мерв находился около современного туркменского города Байрам-Али.

в Согде, выступает лютня, представленная в нескольких вариантах. Один из них идентичен лютне афрасиабских терракот: большой, округлой формы корпус, плавно переходящий в короткую шейку. Четко (налепами) изображены резонаторные отверстия на верхней деке и подставка для струн. Струн—две (ил. 18) или четыре [134, 101—102].

Мервские лютнисты, как и афрасиабские, играют стоя и держат лютню у груди, слегка приподнимая шейку. Судя по положению правой руки, можно думать, что звук извлекался щипком (без плектра).

Совсем иная лютня у терракотового всадника, очевидно, странствующего бахши (певца-сказителя). Как пишет Пугаченкова, появление таких грубовато вылепленных фигурок, где за щипами пальцев обозначены нос и подбородок, а вмятинами, иногда дополненными налепными лепешками,— глаза, восходит к архаическим временам, а существование их в античную эпоху, «видимо, было связано с той кочевнической средой, жизнь которой неотделима была от коня» [140, 81—82]. Инструмент в руках всадника (ил. 25) подтверждает это предположение. Несколько вытянутая, овальная форма корпуса и две струны—характерные черты щипковых инструментов странствующих бахшей, неразлучных спутников степняков-скотоводов. Подобного рода щипковые инструменты еще недавно использовались сказителями горного Алтая и Хакассии (топшур, хомыс) [50, ил. 702, 707]. Корпус выдалбливался вместе с шейкой из цельного куска дерева. Дека—кожаная (в последнее время стала заменяться деревянной); струны—из конского волоса. По всей видимости, такой же конструкции был и инструмент мервского всадника. Показательно, что если на деке других терракотовых лютен из Мерва видны большие круглые резонаторные отверстия, то на инструменте всадника (бахши) они не просматриваются. Очевидно, именно потому, что оригиналом этой терракотовой копии служила лютня с кожаной декой.

Хорезм. Античный Хорезм (IV в. до н. э.—III в. н. э.)— крупное, обширное по территории рабовладельческое государство, центральная часть которого была расположена в низовьях Амударьи. В эпоху греко-македонских завоеваний Хорезм, в отличие от других государств Средней Азии, остался политически независимым. Пески веками хранили тайны античных городов и храмов Хорезма. Только в 30-х годах нашего века удалось проникнуть в эту легендарную страну. Экспедиции С. П. Толстова открыли древнехорезмийскую цивилизацию, богатую выдающимися памятниками культуры [184; 185]. Некоторые из них помогают нам представить себе (конечно, далеко не полностью) музыкальную жизнь Хорезма в эпоху античности. Это произведения изобразительного искусства (живопись, скульптура) и изделия художественного ремесла (керамика, терракота), воспроизводящие облик музыкантов (музыкантов) и музыкальных инструментов [165; 164; 163].

Изображений музыкальных инструментов в памятниках культуры античного Хорезма сравнительно немного, но они свидетельствуют о бытовании разных типов инструментария.

Струнные античного Хорезма включали арфы, кифару и различные виды щипковых. Изображения арфы и кифары относятся к числу наиболее ранних.

Рассмотрим сперва арфу. Этот древнейший струнный инструмент представлен в памятниках Хорезма типом угловой арфы с прямым резонатором, соединенным под углом с планкой,—на ней закреплялись струны. Такой мы видим ее на фрагменте керамической фляги из Кой-Крылган-калы¹⁷, наружная стенка которой была украшена многофигурной композицией. На уцелевшем обломке рельефа можно разглядеть часть арфы и пальцы левой руки музыканта, перебирающие струны (их семь) [163, 44].

Другой образец угловой арфы дает настенная живопись из Топраккалы¹⁸. Изображена арфистка в момент игры: левой рукой она прижимает корпус арфы, пальцы касаются струн. Арфистка, вероятно, входила в многофигурную композицию, к сожалению, не сохранившуюся.

Корпус топраккалинской арфы, судя по изображению, состоял из прямого (вертикального), расширяющегося кверху резонатора, и нижней (горизонтальной) планки с пятью струнами. Так как видна только часть планки, то возможно, что струн было больше (ил. 26).

Параллели топраккалинской арфе подыскать нетрудно. Это прежде всего арфа с мозаичным панно из Бишапура, датируемая III веком н. э. [228, табл. В], а также терракотовая арфа из парфянской Селевкии на Тигре [234, табл. 36, № 261]. Оба изображения объединяет общность типа угловой арфы с вертикальным резонатором, как и положение инструмента в руках исполнителя.

Среди терракот древнего Хорезма, найденных в Кой-Крылган-кале, выделяется фрагмент музыканта с кифарой [163, 86]. К сожалению, плохая сохранность фрагмента затрудняет его анализ. Можно лишь отметить близость этой хорезмийской кифары кифаре из Афрасиаба, запечатленной на обломке рельефа (ил. 16). И у той и у другой по пяти струн; сходство обнаруживается и в контурах формы (четырёхугольной) и в массивности общего облика.

В Лоре описывает (в статье о египетской музыке) гробницу эпохи Среднего царства (2250—1600 до н. э.), на стенах которой появились первые в Египте изображения кифары. Поскольку среди даров, приносимых фараону пришельцами из Азии, была и кифара, постольку Лоре счел возможным сделать вывод о ее азиатском происхождении [237, 26—27, фиг. 55]. Эта древняя кифара имела пять струн; играли на ней плектром, держа перед собой (рис. 16). Очевидно, самые ранние этапы истории инструмента связаны с древними цивилизациями Передней Азии, что подтверждается памятниками материальной культуры.

Большой интерес вызывают хорезмийские терракотовые музыканты с двухструнным инструментом, обнаруженные тоже в Кой-Крылган-кале. Он имеет несколько вытянутый корпус шестиугольной или пятиугольной формы, переходящий в шейку (длина ее колеблется). На некоторых терракотах сохранилось изображение струн. Музыканты держат инструмент, прижав к груди горизонтально или опустив шейкой вниз.

Возможно, как полагает Садоков [163, 84], что мы видим здесь предка современной казахской домбры. При сравнении с афрасиаб-

¹⁷ Кой-Крылган-калы — круглый храм погребального и астрального культа, воздвигнутый в IV в. до н.э. на землях древнего орошения (развалины храма обнаружены в 22 км от Турткуля — районного центра Каракалпакской АССР).

¹⁸ Топрак-калы — дворцовое сооружение позднеантичного Хорезма, резиденция правителей Хорезмского государства (III—IV вв. н.э.).



16. Кифара. Рельеф на гробнице эпохи Среднего царства. 2250—1600 гг. до н. э. Египет
17. Барабан в форме песочных часов. Фрагмент росписи. III—IV вв. Хорезм

скими терракотами обращает на себя внимание резкое отличие инструментов. Согдийская лютня наделена характерными признаками уда (большой округлый корпус, короткая шейка, заканчивающаяся отогнутой назад головкой, четыре струны) — типичного представителя средневековой городской культуры земледельческого Юга.

Хорезмийский двухструнный инструмент связан, очевидно, с бытом кочевых племен, издавна населявших степные пространства севера Средней Азии. При всех изменениях, неизбежных в процессе исторического развития, он вплоть до наших дней сохранил важную роль в музыкальном быту среднеазиатских народов, в недавнем прошлом связанных с кочевым хозяйством (казахи, частично узбеки)¹⁹.

Группу струнных дополняет ударный инструмент — двухсторонний барабан (рис. 17). Изображение играющей барабанщицы было найдено среди росписей дворца Топрак-кала. Фигура музыкантши не сохранилась, но инструмент просматривается четко: это типичный «барабан-песочница» (барабан в форме песочных часов), о котором речь уже шла. На фрагменте запечатлен момент игры: пальцами обеих рук барабанщица бьет по левой мембране.

Бактрия (Бактриана) — древняя земледельческая область Средней Азии, расположенная по обе стороны верхнего и среднего течения Амударьи (Окса)²⁰. Античные историки — Ктесий, Диодор — описывали Бактрию как страну с многолюдным населением, изобилующую городами и военными крепостями, богатую золотом, серебром, плодами. Находясь в центре азиатского материка, Бактрия поддерживала постоянные контакты со многими ближними и дальними странами (Согдом и Парфией, Индией и Китаем, Средиземноморьем и Алтаем). По ее территории проходили, скрещиваясь, караванные пути с юга на север и с востока на запад. В IV веке до н. э. Бактрия была включена в империю Александра Македонского, а в III веке до н. э. возникло самостоятельное Греко-Бактрийское царство. В состав его частично

19 Шипковые инструменты с двумя-тремя струнами и с корпусом, напоминающим формы древнехорезмийских двухструнных инструментов, встречаются также в современном музыкальном быту кавказских народов, например: аджарский пандур, осетинский дала-фандыр, чеченский дечик-пондур [50, ил. 510, 516, 517, 555, 558].

20 Возникновение Бактр как крупного поселения относится к середине I тысячелетия до н. э. Развалины древних Бактр находятся в Балхе (Афганистан).

вошли Согдиана и Маргиана (то есть нынешние территории Таджикистана, Узбекистана, отчасти Туркмении) и земли современных государств: Афганистана, Индии (северо-западная ее часть). Это государственное объединение не было прочным: во II веке до н. э. Греко-Бактрийское царство прекратило свое существование под натиском воинственных кочевых племен, пришедших с северо-востока. Осев в Бактрии, они постепенно ассимилировались с местным коренным населением. Из среды их племенных вождей вышли основатели династии Великих Кушан. В I—III веках н. э. складывается огромная Кушанская империя, охватывающая большую часть земель современных советских республик, — Узбекистана и Таджикистана, весь Афганистан, северную половину Индии, Восточный Туркестан. Однако и Кушанское царство в IV веке н. э. исчезло с лица земли.

Но если государственные объединения, даже самые грандиозные, быстро рассыпались, сменяя друг друга, если рушились дома могущественных династий и пеплом пожарниц покрывались руины дворцов, то это отнюдь не означало гибели всей культуры. Смена правящих династий и политических границ (Бактрийское царство — Кушанское царство) не приводила к ломке культурных традиций. Их преемственность определяет многие характерные черты произведений искусства Бактрии, относящихся к разным периодам ее истории²¹.

Обстоятельная научная разработка путей исторического развития художественной культуры Бактрии оказалась возможной благодаря памятникам изобразительного искусства, обнаруженным на территории этой древней страны. Находки, отражающие музыкальную культуру Бактрии, беднее и в численном и в качественном отношении.

По всем данным видно, что музыка в Бактрии, как и в Согде, играла важную роль в быту, в культе, в придворном церемониале. Известно, что в сословной иерархии Древнего мира положение музыканта было очень высоким. В Шумере, как и в Ассирио-Вавилонии, музыканты стояли по рангу выше всех государственных чиновников, следуя непосредственно за царями. Очевидно, в Бактрии (как несколько позже в сасанидском Иране)²² существовали профессиональные певцы и музыканты, лучшие из которых привлекались в свиту царя. Они находились в распоряжении особого церемониймейстера, по знаку которого должны были играть и петь на торжественных приемах и на интимных вечерах [213, 482]. Традиция эта восходит к древним цивилизациям Востока. Известен факт существования целого штата придворных певцов и музыкантов в Сузах.

Влияние эллинизма на культуру Бактрии общепризнано. В какой-то мере оно могло сказываться и на музыке. Вместе с тем несомненно прав Фармер, говоря (в отношении музыки), что «... греки больше взяли у Востока, чем дали ему» [222, 2785]. Очевидно, не случайно после захвата македонскими армиями стран Средней Азии и Персии греческие музыкальные термины не получили здесь распространения. По некоторым данным Александр Великий ввел «восточный барабан» в военную музыку для исполнения военных мелодий «совместно со своими трубами» [222, 2785]. В качестве примера, подтверждающего совместное использование восточных и греческих военных инструмен-

²¹ Художественная культура Бактрии долгое время оставалась вне поля зрения ученых. Существенный сдвиг произошел в 30-е и особенно в послевоенные годы нашего века благодаря открытиям, сделанным археологическими экспедициями в южных районах Узбекистана и Таджикистана, а также в северных районах Афганистана и Пакистана.

²² Сасаниды — династия, правившая в Иране в 226—651 гг. В этот период Иран стал могущественной державой, высочайшего расцвета достигла художественная культура.

тов, Фармер называет вазу IV века до н. э. с изображением двух воинов: греческого, играющего на трубе, и персидского — на изогнутом роге. Этот пример — скорей исключение. В большинстве своем памятники изобразительного искусства не подтверждают совместного использования греческих и местных инструментов. Они говорят о другом, о том, в частности, что влияние эллинизма, столь заметное в произведениях монументальной бактрийской скульптуры, почти не ошутимо в сфере музыкального инструментализма.

Одно из самых волнующих археологических открытий последнего времени — раскопки дворцового здания в Халчае²³. Датированное I веком до н. э., здание особенно интересно богатством пластического оформления. Слегка окрашенная глиняная скульптура украшала стены главного зала дворца [145, 20—80]. Центральную композицию, содержащую образы царей и царя, всадников и придворных — почти в натуральную величину, — венчал фриз с фигурами меньших размеров. Среди них были и музыкантши. Уцелела лишь лютнистка, да и то не полностью. Скульптор запечатлел молодую женщину со слегка склоненной головой, прижимающей к груди лютню (ил. 27). «Сам образ, полный своеобразной прелести, изображен вне греческих канонов красоты и отвечает, очевидно, чисто местному идеалу „дуоликой красавицы“» [139, 220].

От музыкального инструмента сохранилась только часть корпуса — слишком мало для того, чтобы представить себе полностью облик инструмента. Однако определить его тип можно. Это несомненно короткая лютня, изображение которой характерно для Афрасиабской терракоты. Именно данный вид лютни имел столь большой, округлой формы корпус, именно короткую лютню держали так высоко у груди, в почти горизонтальном положении (с легким наклоном головки). Сколько было у нее струн? Стертость красочного слоя, покрывавшего глиняную фигуру лютнистки, не позволяет ответить на этот вопрос. Судя по большим размерам лютни, аналогичной современным ей терракотовым лютням из Афрасиаба, можно думать, что и количество струн было одинаковым (у большинства Афрасиабских лютен их — четыре). Крутой изгиб деки вверху корпуса позволяет угадать плавный переход в короткую шейку — не сохранившуюся.

Лютня с более узким корпусом представлена на женской терракотовой статуэтке, найденной в 1971 году в Дальверзин-Тепе (ил. 19)²⁴. Правая рука музыкантши лежит на струнах, левая, видимо, поддерживает шейку. По форме инструмент тяготеет к изображениям более позднего времени, в частности к лютням пянджикентских росписей. Возможно, однако, параллельное существование в античной Бактрии коротких лютен с различной формой корпуса.

Некоторое представление о бактрийской арфе дает терракотовая фигурка из Дальверзин-Тепе²⁵ (ил. 20). На арфистке пышное одеяние, драпирующееся складками. Она сидит на небольшом возвышении. Инструмент поставлен так, что обе руки музыкантши остаются свободными: нижний конец арфы опирается на внутреннюю часть левой ноги, возле согнутого колена, резонатор прижат к левому боку и плечу, тонкие пальцы перебирают струны. Они трудно различимы.

²³ Халчаи — современное название холма, где экспедицией Г. А. Пугаченковой обнаружены развалины древнего бактрийского города, название которого не сохранилось. В I в. до н. э. — I в. н. э. здесь находилась резиденция первых правителей Бактрии из династии Кушан.

²⁴ Дальверзин-Тепе — городище на месте первоначальной столицы Кушанского царства (название ее не сохранилось). Раскопки на Дальверзин-Тепе, начатые в 1989 г. экспедицией Института искусствоведения имени Хамзы, вскрыли остатки крупного города. Первые же находки — скульптура, керамика, терракота — дали богатый искусствоведческий материал.

²⁵ Об этой находке сообщает археолог Т. А. Бедяева в заметке «Одсотворенная глина» [31]. По археологическим данным, терракотовая арфистка относится к I в. до н. э.



18. Арфистка. Терракота. Сузы. Париж.
Дюп
19. Арфистка. Каменный рельеф. Бор-
зут. II в. до н. э. Деталь

По очертаниям резонатора можно предполагать, что инструмент бактрийской музыкантши принадлежал к типу угловой арфы с вертикальным резонатором. Вся фигурка в целом (как инструмент, так и поза музыкантши) напоминает сузианскую терракоту (рис. 18).

В облике сузианской арфистки некоторые исследователи усматривают греческое влияние [252, 221, фиг. 13]. Однако как сама музыкантша (ее лицо, наряд, прическа), так и инструмент тяготеют скорее к Востоку, чем к Западу. Такого типа угловые арфы с массивным, расширяющимся кверху резонатором более характерны для памятников Среднего Востока, чем Средиземноморья. Но у сузианской арфы одиннадцать струн, то есть гораздо больше, чем у ее родичей более позднего времени (имеются в виду хорезмийские, бактрийские и иранские арфы). Чем это объяснить? Может быть, еще не утраченной связью с традициями древнего Шумера, где тоже существовали одиннадцатиструнные арфы.

Распространение буддизма в эпоху образования Кушанской империи (I—III вв. н. э.) сопровождалось возведением культовых зданий, украшенных изображениями музыкантов и музыкальных инструментов²⁶. Одно из таких зданий обнаружено Массоном в начале 30-х годов нашего века на юге Узбекистана (городище Айртам близ Термеза) [104]. Как можно судить по найденным фрагментам, это было буддийское святилище — ступа (место хранения реликвий), увенчанное каменным фризом со скульптурными изображениями ботисатв, музы-

²⁶ В буддийских текстах часто упоминается музыка. Это и описание небесных дворцов, наполненных прекрасными мелодиями, и восхваление подвигов знаменитых музыкантов. В буддийской живописи небесная музыка изображается в виде парящих в воздухе музыкальных инструментов: они звучат без прикосновения к ним.



20. Рубабист. Каменный рельеф. Гандхара. I в. Деталь
21. Лютнистка. Роспись гробницы в Мирани. Восточный Туркестан. III в. Деталь

кантиш, носительниц даров с плодами, сосудами, гирляндами. Памятник датируется II веком, то есть временем наиболее активного проникновения буддизма в Среднюю Азию. Сюжет фриза исследователи связывают со сказанием о кончине Будды Гаутамы, когда небесные духи лили на землю цветочный дождь и в небесах звучала музыка. Лица музыкантш сосредоточенны и серьезны. Расположенные высоко, в чаще стилизованных листьев, они как бы парят в воздухе, настраивая верующих на торжественно-умиротворенный лад.

Мифологический в основе сюжет, пишет Пугаченкова, раскрыт через образы современных скульптору людей: «...такие нарядно одетые девушки, видимо, шествовали в культовых процессиях больших общенародных празднеств, играя на музыкальных инструментах, неся реликвии, разбрасывая цветы» [149, 76].

Обратимся к музыкальным инструментам фриза. Их пять: арфа, лютня, барабан, авлос, тарелки. Музыкантши изображены в момент игры. Три из них объединены в группу — арфистка, лютнистка и барабанщица. Легко представить себе, что арфа и лютня ведут мелодию, барабан же создает ритмический аккомпанемент (ил. 29). Две другие музыкантши (с авлосом и тарелками) расположены порознь и отделены от ансамбля густой «лиственной» орнамента. Чем руководствовался древний ваятель, располагая музыкантш именно так? Возможно, и здесь он отражал действительность, поскольку ансамбль струнных и сопровождающего их ударного — древняя традиция музыкального инструментализма в странах Востока.

Каждый из инструментов Айртамского фриза вызывает значительный интерес. Вот арфа — обычная для Средней Азии, угловая, средних размеров, характерно прижатая к левому плечу музыкантши (ил. 30). Струн видно девять, но их могло быть и больше — сколько именно, — сказать трудно из-за дефектности скульптуры. Верхние концы струн доходят до резонатора, где, очевидно, были колки; крепление нижних концов не просматривается, но легко догадаться, что они навязыва-

лись на круглый стержень, присоединенный под углом к резонатору. От корпуса (резонатора) сохранилась только верхняя дека, на которой можно различить следы прорезей для струн. Узкая в нижней части дека постепенно расширяется кверху.

Где искать параллели айртамской арфе? Парадоксально, но тем не менее очевидно, что к арфам гандхарских рельефов она не имеет никакого отношения. Если гандхарские арфы принадлежат к типу дуговой, то айртамская — типичная угловая арфа.

Угловая арфа возникла позже дуговой, но это отнюдь не означает, что вторая сменила первую. Оба вида существовали параллельно на протяжении многих столетий. Однако ареал их распространения не совпадал. Мы знаем, в частности, что на азиатском континенте (на рубеже н. э.) центром исполнительства на дуговой арфе была Индия. Невозможно фиксировать ее первое появление в Индии, пишет Марсель-Дюбуа, «можно лишь констатировать ее существование здесь около III—II веков до н. э.» [239, 37]. Ранние изображения дуговой арфы сохранились в памятниках Бархута (II в. до н. э.) [215, табл. 18, фиг. 45). Гандхарские рельефы повторяют тот же тип дуговой арфы. На ней играли плектром и без него. Струн было пять или семь. Индийские арфистки (на рельефах Бархута и Гандхары) играют и сидя, и стоя, опирая дугобразный корпус арфы о согнутую ногу (рис. 19).

В первые века нашей эры дуговая арфа, ставшая одним из атрибутов буддийского культа, попадает вместе с ним в другие страны Азии — далеко на восток и на юг, а на север лишь до границ Персии. Она получает признание в Китае и Восточном Туркестане, распространяется в Афганистане, но в Персию не проникает. Почему? В чем причина полного отсутствия изображений дуговой арфы в памятниках Парфии, Ирана и Согда, Хорезма и Бактрии? Несомненно, в длительном и весьма устойчивом местном бытовании другого типа арфы, арфы угловой — инструмента более удобного, способствовавшего формированию более развитой исполнительской культуры и содержащего потенцию дальнейшего совершенствования²⁷. Думается, именно поэтому в музыкальный инструментарий Айртамского фриза, связанного с буддийским сооружением, включена арфа местного образца. Очевидно, скульптор изобразил здесь тип инструмента, который он мог наблюдать в жизни.

Как играла айртамская арфистка? Может быть, так же, как и египетские музыкантши эпохи Среднего царства, о которых Закс пишет, что они брали «одновременно интервалы квинты, кварты, октавы или секунды» [116, 59]. Если подобное «ленточное» двухголосие вплоть до наших дней сохранилось в практике народных исполнителей на щипковых инструментах, то с тем большим основанием оно могло использоваться при игре на арфе. К сожалению, изображения среднеазиатских арфисток либо недостаточно четких по обрисовке пальцев (статуэтка из Дальверзин-Тепе), либо обобщенно статуарных (Айртамский фриз) затрудняют определенность вывода.

Столь же трудно ответить на вопрос о строе среднеазиатских арф, поскольку имеющийся археологический материал весьма ограничен, а в ряде случаев и дефектен.

²⁷ Доказательством этого может служить дальнейший исторический путь угловой арфы, приведший к образованию того ее вида, какой ныне используется как сольный и как оркестровый инструмент. Дуговая арфа тоже существует в быту многих народов мира, но ее современные образцы мало чем отличаются от ее же далеких предков.

Своеобразна лютня на Айртамском фризе (ил. 31). В отличие от афрасиабских лютен с большим округлым корпусом и от лютни с парфянских ритонов с маленьким корпусом, айртамская имеет продолговатый корпус со слегка намеченной в середине «талией». Эта особенность внешнего контура лютни дала основание некоторым исследователям видеть в Айртамском фризе изображение рубаба «в современной нам форме» [28, 27], с чем трудно согласиться. Прежде всего потому, что айртамская лютня лишена типичного признака современного рубаба: узкой и глубокой выемки с тыльной стороны, как бы разделяющей корпус на две неравные части. Но, может быть, мы видим здесь предка современного рубаба? Тоже вряд ли, ибо полную аналогию современному (афганскому) рубабу дает инструмент, воспроизведенный в гандхарских рельефах (рис. 20). Это изображение документирует бытование рубаба «в современной нам форме» уже в I веке.

Интересны соображения В Бахмана. Полагая, что истоки смычкового исполнительства надо искать в Средней Азии, и рассматривая под этим углом зрения «гитараобразный» инструмент с Айртамского фриза, исследователь отмечает его «паразитическое» совпадение с ранним византийским смычковым инструментом X—XI веков. Как тот, так и другой имеют четыре струны, прикрепленные к держателю, помещенному на деке. четыре S-образных резонаторных отверстия и главное — характерные боковые сужения в средней части корпуса. Появление «тали» [208, 63] у смычкового инструмента оправдано стремлением обеспечить большую свободу ведения смычка. Но айртамская лютнистка держит именно щипковый инструмент, на котором играет плектром. Может быть, инструмент айртамской лютнистки использовался и как щипковый, и как смычковый? Это вполне вероятно, поскольку традиция играть на инструментах одного вида и щипком и смычком (на танбурах, например) дожила до нашего времени в искусстве народных узбекских и таджикских музыкантов.

В гандхарских рельефах нет параллелей айртамской лютне с «талией». Из струнных инструментов чаще всего встречается рубаб (рис. 20) в его типичной форме [240, табл. 56, фиг. 82; 226, 27, фиг. 315]. Короткая лютня присутствует там в двух видах: с грушевидным корпусом (рис. 2) и с узким корпусом удлиненной формы [226, 289, фиг. 147; 235, фиг. 3]. В музыкальных сценах Гандхары представлен также двухструнный танбур, отличающийся от парфянских танбуридных инструментов большим корпусом и менее длинной шейкой [240, табл. 31, фиг. 49]. Как мы увидим далее, этот вид танбура много веков спустя возродится на миниатюрах, созданных художниками разных школ.

Некоторую аналогию айртамской лютне можно усмотреть в инструменте музыкантши из Мирана (рис. 21)²⁸. К сожалению, в этом прекрасно сохранившемся живописном изображении девушки инструмент показан не полностью (часть деки и четыре струны), что и затрудняет определение его деталей.

Барабанщица с Айртамского фриза держит инструмент, напоминающий маленький бочонок (ил. 32). Марсель-Дюбуа так и называет его — «*tambour-toupeau*» [239, 38] («барабан-бочонок») и причисляет к числу древних индийских инструментов, бытующих в Индии и по сей день. Барабан двухсторонний: на обе стороны его корпуса с помощью перекрещивающихся ремней (их сплетение образует своеобразный узор) натянуты мембраны. Играют по ним пальцами (без палочек). Барабан айртамской музыкантши держится на перевязи, перекинутой



22. Музыкант с дудком. Терракота. III тыс. до н. э. Шумер

²⁸ Настенные росписи буддийских культовых зданий в Миране (Восточный Туркестан) относятся к позднекушанскому времени (III—IV вв. н.э.) [257, табл. 148].

покруг шеи. Изображение это для памятников среднеазиатской античности уникально — аналогий ему пока не обнаружено.

Скульптура музыкантши, играющей на тарелках, сильно попорчена. Видно только, что инструмент состоял из двух полусферических чаш, подобных тем, какие мы наблюдали на нисийских ритонах.

Скульптура авлетистки тоже пострадала: обломаны кисти рук и часть трубки. Тем не менее инструмент сомнения не вызывает (ил. 33). Это авлос — «двойной гобой», о котором мы уже знаем по нисийским ритонам. Трудно сказать, как именно пользовалась инструментом айртамская музыкантша. Возможно, что на одной трубке исполнялась мелодия, на другой — сопровождающий ее выдержанный звук (бурдон). Конструктивные особенности авлоса и одновременное использование обеих трубок позволяют предполагать именно такой способ игры.

В памятниках среднеазиатской античности изображения авлоса единичны. Тем интересней терракотовая фигурка музыкантши из Южной Бактрии. Женщина играет на авлосе [242, фиг. 218]²⁹. Громадна разница между этой грубо вылепленной фигуркой и изящным образом авлетистки с Айртамского фризса. Но инструмент в их руках один и тот же, что еще раз подчеркивает местную (бактрийскую) почвенность музыкального инструментария Айртама.

Страны древнего Востока знали два вида духового инструмента, состоящего из двух тростниковых трубок; точнее — это были два разных инструмента: один — описанный выше «двойной гобой», за которым закрепилось греческое название авлос, и второй — инструмент, отличающийся от авлоса параллельным положением трубок и иным способом звукообразования. Его персидское название — дунай, или дубай (ныне он известен в Узбекистане как кошнай)³⁰.

Самое раннее изображение дунай содержит терракотовая фигурка из Нишапура, датируемая II тысячелетием до н. э. и относимая к культуре Шумера (рис. 22) [227, табл. 4, № 4]. Терракотовая статуэтка из Верхней Сирии тоже свидетельствует о его бытовании здесь. Она изображает двух девушек в паланкине, укрепленном на спине верблюда. Одна из них, по-видимому, певица, другая — дунаистка (рис. 23) [252, табл. 77, фиг. 2]. К сожалению, дунай везде изображен настолько обобщенно, что нельзя судить ни о числе игровых отверстий, ни о способе игры на нем. Можно лишь сказать, что, по сравнению с современным кошнаем, этот инструмент в древности имел трубки большей длины.

Известные нам памятники среднеазиатской античности (как и Ирана) не сохранили изображений дунай. Прямых доказательств его бытования здесь в те времена нет. Однако у Фараби (IX—X вв.) дунай фигурирует в описаниях распространенных в его время музыкальных инструментов. Следовательно, вполне вероятно его существование и в предшествующие века.

Пять музыкальных инструментов Айртамского фризса по-разному отвечают на вопрос о культурных связях и взаимовлияниях. Если бочонкообразный барабан прямо указывает на связь с искусством Северной Индии, то угловая арфа, подтверждая устойчивое бытование этого инструмента в Средней Азии, вместе с тем говорит о связях с более ранней культурой Элама. Авлос и тарелки — следы древних контактов Средней Азии со странами Передней Азии. К буддийскому культу они, по-видимому, отношения не имеют, и появление их на фризсе буддийского святилища могло быть вызвано самим фактом их существования в Средней Азии. Наконец, лютня — лютня с «талией» — инструмент, почти не имеющий параллелей в памятниках той эпохи.

29 Авторы публикации полагают, что терракоты (фиг. 218) изображает женщину, придерживающую руками четверть пальто (mantle). Это явная ошибка.

30 Если авлос по звукообразованию и современному инструментоведению причисляется к духовым типа гобой (двойная трость, канал конической формы), то дунай (кошнай) — к инструментам кларнетного типа (одинарная трость, цилиндрический канал). Европейская терминология приводится здесь в порядке пояснения.

Как мы видим, картина получается довольно сложная, лишь частично отражающая некоторую общность музыкального инструментария Гандхары и Айртама. В свете этой проблемы чрезвычайно существенной представляется такая черта, как ансамблевое исполнение. И там и здесь она проявляется вполне очевидно. Рельефы Гандхары убеждают, что музыкальные инструменты объединены не случайно. Они образуют ансамбли. Иногда аккомпанирующие танцам [240, табл. 56, фиг. 82; табл. 31, фиг. 49]. В составе таких ансамблей — струнные (арфа, рубаб), духовые (флейты продольные и поперечные, а также язычковый инструмент типа сурная) и ударные (бубен или барабан). В этом смысле музыкантши с Айртамского фриза — прямая реплика гандхарским ансамблям, хотя их инструментальный состав не идентичен.

Истоки ансамблевого исполнительства на Востоке уходят в глубину тысячелетий. Если памятники изобразительного искусства Индии, Средней Азии Ирана документируют существование инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей в первые века нашей эры, то памятники древних цивилизаций Передней Азии отодвигают хронологическую границу гораздо дальше. Об этом свидетельствует уже называвшийся древний каменный рельеф, на котором изображен ансамбль из струнных и ударных инструментов (рис. 24). Судя по памятникам того времени и последующих веков, можно заключить, что струнные (чаще всего арфы и лиры, или кифары) сочетались с ударными (бубны, тарелки), а иногда — с духовыми, как мы видим на каменных рельефах из Ниневии (рис. 25) и Элама (рис. 26).

Археологический материал эпохи среднеазиатской античности содержит многочисленные свидетельства высокого подъема музыкальной культуры, обусловленного всем ходом исторического развития среднеазиатских народов. Включение Средней Азии в орбиту эллинизированных стран способствовало интенсивному росту всех видов искусства.

Музыка, как и вся художественная культура того времени, развивалась в тесном союзе с мифологией. Слова К. Маркса о том, что «...мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» [2, 736], имеют прямое отношение и к среднеазиатской музыке. Образы музыкантов связываются то с авестийской или зороастрийской обрядностью (терракоты Афрасиаба, Мерва, Хорезма), то с вакхическим культом Диониса (нисийские ритоны), то с тематикой сказаний о Будде (Айртамский фриз). Однако сквозь призму религиозных идей, мифологических сюжетов рельефно проступают характерные черты реальной жизни. Лица музыкантов, их костюмы типичны для жителей Согды, Парфии, Хорезма или Бактрии. Вполне реальны и музыкальные инструменты, врученные персонажам культовых действий. И если произведения скульптуры, живописи, прикладного искусства сохранили нам изображения музыкальных инструментов как участников культовых обрядов или мифологических сцен, то отсюда не следует, что сфера их действия ограничивалась культом. Совершенно



23. Музыкантши с духов. Терракота. Верхняя Сория. Париж, Лувр



24. Инструментальный ансамбль. Колонный рельеф VII в. до н. э. Ассирия.
 25. Инструментальный ансамбль. Колонный рельеф Ниневия IX—VII в. до н. э.

несомненно «светское» (внекультовое) бытование музыкальных инструментов.

Только истари и глубоко укоренившаяся в народе любовь к музыке, активное и широко распространенное музыкальное исполнительство могли вызвать появление столь большого разнообразия инструментов и форм музицирования.

В оценке античного этапа истории среднеазиатской художественной культуры, в частности музыкальной, чрезвычайно важна проблема влияний и взаимных контактов. Какие истоки питали музыкальное искусство эпохи среднеазиатской античности, как и в чем проявлялись связи с искусством других стран и народов?

Влияние передовых для своей эпохи достижений эллинистической культуры на культуру среднеазиатских народов отмечается в ряде публикаций, но при этом, как пишут авторы «Истории искусств Узбекистана», главным и определяющим источником оставались местные художественные традиции, сложившиеся на почве самобытной культуры оседло-земледельческих народов Средней Азии [149, 92]. В разных сферах художественной жизни влияние эллинизма (в III—I вв. до н. э.) сказывалось по-разному: менее явно в зодчестве, где существовали свои, издавна сложившиеся методы и композиционные приемы; более заметно в ваянии и в области «малых искусств» (коропластика, торевтика, глиптика), чему способствовала сравнительная легкость контактов: прекрасные изделия эллинистического искусства в изобилии притекали в Среднюю Азию вместе с военными трофеями и с торговыми караванами. Здесь они становились «зрими-



ми образцами», которые изучались и несомненно копировались местными скульпторами и мастерами художественного ремесла [149, 99—100].

С музыкой обстояло не совсем так. Музыка эллинистической Греции не «импортировалась» в Среднюю Азию, не становилась «образцом» для подражания. Не привились в Средней Азии ни формы музицирования, характерные для эллинистической Греции, ни типичные для нее музыкальные инструменты. Ведущий для Греции инструмент — лира — совсем не отражен в памятниках среднеазиатской античности, и это позволяет думать, что лирой среднеазиатские народы не пользовались. Что касается кифары и авлоса, то, как известно, — это инструменты не греческого, а переднеазиатского происхождения, сравнительно поздно вошедшие в греческий инструментарий. Даже персонажи нисийских ритонов, столь явно отражающие воздействие греческой мифологии, держат в руках инструменты отнюдь не всегда



20. Шестые арфистов. Каменный рельеф из Элажа. VII в. до н. э. Лондон, Британский музей.

греческого образца (танбур или длинную лютню, бубен характерно азиатского типа, кифару своеобразной формы).

Более явно выступают музыкальные связи Согда, Хорезма, Бактрии со странами Передней Азии, особенно с «античной» Месопотамией, усвоившей многие достижения Шумера. Это сказывается в общности типов инструментов, таких, как танбуровидные и угловая арфа, духовые — най (продольные и поперечные флейты) и дунай (кошнай), ударные — бубен и тарелки. Важна устойчивость их бытования в Средней Азии (в отличие, скажем, от кифары или флейты Пана). Запечатленные в памятниках среднеазиатской античности, многие из этих инструментов будут встречаться на протяжении всего средневековья, а некоторые доживут и до наших дней.

Вопрос о вкладе Шумера в мировую музыкальную культуру еще ждет детальной разработки. Но уже сейчас можно сказать, что этот вклад весьма значителен. Шумерская музыкальная система — самая

древняя из известных нам. Как предполагает Нарьяна Менон — крупный современный музыкальный ученый Индии, — эта система уже шесть тысяч лет назад «...возможно, представляла вершинное достижение человечества, являясь наиболее развитой системой взглядов, унаследованных из еще более древних, доисторических времен. Музыка была неотъемлемой частью упорядоченного, насыщенного ритуалами жизненного уклада Шумера, монументальные храмы которого были всегда наполнены звучанием слова и музыки, голоса и инструментов. Шумерский храмовый ритуал был высокоорганизованной музыкальной системой, о которой мы имеем довольно точные документальные сведения» [111, 28].

По образному выражению Нарьяны Менона, в широкооткрытые северо-западные ворота Индии в течение шести тысяч лет свободно вливались волны различных цивилизаций. Роль Шумера в этом процессе особенно велика, и, надо думать, не только для Индии, но и для Средней Азии, чем и объясняются близкие параллели в области музыкального инструментария.

Осваивая достижения древних цивилизаций Востока, Средняя Азия не всегда была страной воспринимающей; по отношению к некоторым музыкальным инструментам она выступала страной дающей. Такова лютня в ее типичной форме, то есть лютня с большим округлым (или грушеобразным) корпусом, переходящим в короткую шейку, заканчивающуюся отогнутой назад головкой. По всем данным Средняя Азия сыграла очень важную (возможно, даже определяющую) роль в зарождении, развитии и распространении инструмента, в формировании культуры лютневого исполнительства. Именно этот вид струнного щипкового инструмента, зафиксированный афрасиабскими и мервскими терракотами, послужил прототипом средневекового арабского уда, а затем и европейской лютни. Двигаясь на восток, согдийская лютня трансформировалась в китайскую пипа и японскую бива. Шумер и Ассирия-Вавилония, видимо, не знали короткой лютни — их памятники ее не отразили. В Индии первые изображения лютен связаны с искусством Гандхары.

Суммируя все имеющиеся в нашем распоряжении данные, можно сделать вывод, что на юге Средней Азии (в Согде, Маргиане, Северной Бактрии) находились главные для того времени центры лютневого исполнительства.

Музыкальные инструменты, чей облик донесли до нас произведения изобразительного искусства далекого прошлого, помогают представить себе диапазон культурных связей Средней Азии. Широта этих связей поражает даже в наши дни. И несомненно — интенсивность контактов во многом способствовала росту самобытного искусства коренных народов Средней Азии, его обогащению и совершенствованию. Любопытно, как тесно связаны типы инструментов с направленностью культурных контактов среднеазиатских стран. Арфа и кифара античного Хорезма, верней всего, — результат связей со странами Передней Азии; инструменты нисийских ритонов — с культурой эллинизма. Бактрийский инструментарий связывает музыкальное искусство Средней Азии с Северной Индией и Ираном, а Согд и Маргиана наиболее

полно и выпукло представляют древние традиции местного инструментализма, в центре которого стояла короткая лютня. Конечно, это только схема, и как всякая схема она упрощает и огрубляет многообразие форм живой действительности. Но вместе с тем она помогает нам отобрать из пестрой сменны явлений то главное, чем характеризуется та или иная область культуры на том или ином историческом отрезке.

Сопоставление данных археологии и письменных источников (греческие и римские авторы, тексты на пехлеви) позволяет предполагать, что уже в эпоху античности в Средней Азии существовал музыкальный профессионализм. Профессиональные певцы и инструменталисты, видимо, формировались из среды народных музыкантов и привлекались к обслуживанию дворцов и храмов. Источником, питавшим профессиональное искусство, являлась, в первую очередь, музыка широких слоев городского населения. Конечно, городская музыка не олицетворяла собой всю музыкальную культуру античной эпохи. Но как складывались ее взаимоотношения с музыкальным бытом сельского земледельческого населения, с музыкой кочевой степи — установить сейчас невозможно. Несомненно, музыкальная жизнь существовала и за пределами крепостных стен античных городов Средней Азии, свидетелем чего служат и терракотовые фигурки всадников-музыкантов, и типичные для кочевого быта формы некоторых струнных инструментов.

Музыкальный инструментарий эпохи среднеазиатской античности — одно из доказательств высокого уровня художественной культуры, достигнутого народами Средней Азии на рубеже нашей эры.

Раннее средневековье (V—IX вв.) в истории Средней Азии не столь богато памятниками «музыкальной археологии», как античная эпоха. Изображения музыкантов и музыкальных инструментов мы встречаем на отдельных фрагментах настенных росписей, которые украшали залы феодальных замков и культовых зданий, и на сравнительно немногочисленных произведениях художественного ремесла (серебряные блюда и чаши). К этому надо добавить терракотовые статуэтки музыкантов (музыкантов).

Весьма характерно, что почти весь перечисленный иконографический материал относится ко времени, предшествующему арабским завоеваниям.

Начало этого периода отмечено крупными социальными и политическими сдвигами. Кризис общественного строя, постоянные вторжения кочевников с севера и северо-востока приводили к разрушению крупных государственных объединений, усиливали раздробленность страны и ослабляли ее силы. Политическая и социальная обстановка не могла не сказываться на всех явлениях культурной жизни. Сложные процессы протекали в изобразительном искусстве V—VI веков: шли поиски новых принципов композиции, новых технических приемов. Очевидно, именно ломкой устоявшихся канонов можно объяснить появление в позднесогдийской терракоте небрежно сделанных лепных

**Раннее
средневековье**

фигурок, отличающихся от более ранних статуэток упрощенностью техники изготовления.

Другая группа терракот этого времени представляет собой странное сочетание грубо вылепленных от руки туловищ с тонко моделированными лицами, выполненными штампом³¹. Среди фигурок мы находим музыкантов в большинстве случаев с отбитыми головами и ногами. Инструменты тоже нередко отличаются условностью изображения. Такова, например, лютня, обозначенная способом так называемого «налепа» (ил. 10). Несмотря на схематизм изображения, нетрудно убедиться, что это тот же инструмент, что и на терракотах предыдущего времени. Встречается здесь и уже знакомый нам барабан в форме песочных часов (ил. 13). Но есть и перемены: совсем не встречаются флейты, зато появляются духовой инструмент, возможно, сурнайного типа (ил. 15), ударный, похожий на тарелки (ил. 14), а также угловая арфа, переданная коропластом совершенно иначе, чем на фигурках рубежа новой эры.

Среди находок на Афрасиабе, датируемых VI—VII веками, привлекает внимание обломок рельефа (фрагмент согдийского оссуария) с изображением кифареда (ил. 16). Инструмент имеет массивный корпус четырехугольной формы. Между двумя параллельными стойками расположены струны (их пять), прикрепленные верхними концами к горизонтальной перекладине. Пять кружочков в основании корпуса обозначают место нижнего крепления струн. Создатель рельефа отступил от установившейся традиции изображать музыкантов в момент игры. Впрочем, представленный на рельефе царственный персонаж в богатом облачении вряд ли мог быть простым музыкантом. По мнению К. В. Тревер, на рельефе изображен местный вариант культовой статуи Аполлона, стоявшей под навесом в виде двускатной крыши (186, 33). Пугаченкова полагает, что при изготовлении рельефа был использован античный оттиск. В этом случае музыкальный инструмент с рельефа получает убедительное обоснование, поскольку, как известно, кифара была одним из самых популярных инструментов античной Греции.

Любопытную параллель афрасиабскому кифареду дает изображение на терракотовой пластине, найденной в Пянджикенте и тоже датируемой VI—VII веками (ил. 17)³². При сходстве поз, а в какой-то мере и одеяний, персонаж с пянджикентской пластины отличается иным (монголоидным) этническим типом. Кифара, по внешним очертаниям, мало похожа на инструмент афрасиабского кифареда. Ее суживающаяся книзу форма, как и жгутообразное оформление боковых стоек, напоминает некоторые кифары нисийских ритонов. Количество струн неразлично.

Чей образ запечатлен на пянджикентской пластине? Совершенно очевидно, что здесь (как и на афрасиабском рельефе) изображен не простой музыкант. Возможно, то была миниатюрная копия статуи какого-нибудь правителя. Это тем более вероятно, что для терракотовых изделий VI—VII веков характерны фигурки сидящих на тронах богов и царей [102, 74]. Новые стиливые черты — изящество поз, пышность убранства, выразительность лиц — отличают статуэтки от

³¹ В. А. Мешхерис относит обе эти группы к эфталтско-тюркскому периоду и датирует их V—VIII вв. [113, 32—33].

³² Терракотовая пластина с изображением сидящего мужчины, который держит в левой руке кифару, найдена в 1883 г. в Пянджикенте (среди так называемого «подземного материала») экспедицией Института археологии АН СССР (Ленинградское отделение). Фоторепродукция любезно предоставлена автору книги старшим научным сотрудником этого Института археологом И. Б. Бентомиц.

более ранних терракот и свидетельствуют о новых тенденциях в художественном творчестве.

VII век в истории художественной культуры. Тогда отмечен общим подьемом. Об этом говорят дошедшие до нас образцы монументальной живописи, украшавшей культовые и дворцовые здания в Афрасиабе, Балалык-тепе, в Варахше и Пянджикенте [74; 175; 12; 203; 144]. Особенно богаты результатами раскопки в Пянджикенте — небольшом согдийском городе, расположенном на левом берегу Заравшана (в 68 км от Самарканда). Внутренние стены зданий Пянджикента были почти сплошь покрыты росписями (датируются VII—началом VIII в.), воспроизводившими культовые обряды и светские сцены в виде сражений и пиршеств. Совершенно очевидно — эта тематика не случайна: «мотивы битв и пира („разм“ и „базм“) являются преобладающими в искусстве феодальной Средней Азии...» — замечает А. М. Беленицкий [25, 7]. Как в культовых, так и в светских сюжетах музыка — активный участник событий.

Пянджикентские росписи содержат изображения различных видов струнных инструментов, а также отдельных духовых и ударных. Инструменты уже известны нам по памятникам предыдущей эпохи, однако их облик не повторяет знакомых силуэтов. Различия сказываются более всего на струнных инструментах, особенно заметны они на арфе.

Пянджикентская арфа представлена на трех фрагментах росписей. Лучше всего сохранилась арфа в руках прекрасной музыкантши (ил. 35) [74, табл. 34]. Если в трактовке образа артистки ощущается влияние греко-бактрийского искусства³³, то инструмент в ее руках совсем не характерен для Средней Азии. Это типичная дуговая арфа, распространенная в странах Юго-Восточной Азии. От более ранних образцов дуговых арф пянджикентская арфа отличается особой изысканностью абриса. Сильно изогнутый корпус несколько напоминает ладью, что, видимо, и побудило некоторых исследователей назвать ее «ладьевидной». Струны не просматриваются, но, судя по кольцам, очевидно, обозначавшим место крепления струн, можно думать, что их было шесть.

Арфа аналогичной формы представлена и на другой росписи. Здесь она — участник инструментального ансамбля вместе с лютней и флейтой Пана (рис. 27) [27, 104; 175, табл. 11]. Роспись украшала залу, имевшую небольшое возвышение наподобие эстрады. По мнению А. М. Беленицкого, «эстрада» предназначалась главным образом для театрализованных действ, музыкальных и танцевальных выступлений [175, 19].

Лютня из этого ансамбля заметно отличается от типичных лютен эпохи среднеазиатской античности. У нее сильно удлиненный корпус, постепенно суживающийся в верхней части. Головка не видна. Была ли она отогнута назад (как у афрасиабских лютен), — судить трудно из-за стертости красочного слоя.

И наконец, третий инструмент ансамбля — флейта Пана, как мы уже видели по материалам предыдущего очерка, не характерен для Средней Азии.

³³ Стройность фигуры, соразмерность пропорций восходят к традициям эллинизма и заметно отличаются пянджикентскую артистку от индо-буддийских музыкантов, с типичными для них утрированными полными формами.



На другой сцене из пянджикентских росписей тоже изображен ансамбль, но, видимо, вокально-танцевально-инструментальный [26, 91]. Из четырех женских фигур хорошо видны три: певица, танцовщица и лютнистка. Лютня здесь такой же формы, как на предыдущей росписи, но ясно различима отогнутая назад головка (рис. 28). Судя по колкам, лютня имела четыре струны. Характерны резонаторные отверстия, доказывающие, что дека лютни была деревянной. В правой руке лютнистки — плектр. Удлиненность его вызвала предположение Беленицкого, что роспись воспроизводит смычковый инструмент [26, 91]. Однако предмет в руке музыкантши слишком короток для смычка; к тому же и держит она его не как смычок (за конец), а как плектр³⁴.

Фигура танцовщицы не так хорошо сохранилась, но похоже на то, что в руках ее — кастаньеты.

Роспись в целом интересна как свидетельство давнего бытования в Средней Азии вокально-инструментальных форм ансамблевого исполнения.

Сравнительно богатый по музыкальной тематике изобразительный материал Пянджикента содержит мало аналогий с памятниками близлежащих культурных центров Средней Азии, в частности с

27. Инструментальный ансамбль. Настенная роспись VII в. Пянджикент. Эрмитаж

28. Лютнистка. Настенная роспись VII в. Пянджикент. Эрмитаж

³⁴ Такая манера держать плектр сохранилась и у современных удистов. Нужно также учесть, что средневековый плектр, сделанный из орлиного крыла, был гораздо длиннее современного.

терракотами Афрасиаба, о которых речь уже шла³⁵. Очевидно, все дело в том, что пянджикентские росписи относятся к иному, более позднему, периоду в истории Согда и определяются культурными контактами с иными странами. С какими же именно? По всей видимости, со странами, лежащими к востоку от Средней Азии. В этом убеждает сравнение пянджикентских памятников с росписями буддийских святилищ в Восточном Туркестане. Можно говорить не только об общности, но иногда даже о полном тождестве музыкальных инструментов. Такова шестиструнная дуговая арфа восточно-туркестанских росписей, близко напоминающая инструмент пянджикентской арфистки, хотя и менее изысканная по очертаниям (рис. 29) [231, фиг. 264]. Схожи удлиненные формы лютен. Обращает на себя внимание изображение аналогичных по составу ансамблей. Так, на одной из восточно-туркестанских росписей лютня аккомпанирует флейте Пана [231, фиг. 94]. На другой росписи в составе ансамбля — лютня, арфа (угловая), два вида флейт (продольная и поперечная) и губной органчик (шэн) [231, фиг. 664]. Последний — единственный из перечисленных инструментов, не встречающийся в памятниках изобразительного искусства Средней Азии.

Реально существовавшие в быту инструменты художник переносил в картины культового содержания. Арфы (дуговые), лютни и флейты (продольные, поперечные, многоствольные) — неперемные атрибуты буддийского рая. В начале нашего века известным русским исследователем И. И. Козловым были найдены в пустыне Гоби остатки мертвого города Хара-Хото, воздвигнутого в начале XIII века. Обнаруженные там образцы живописи с буддийскими сюжетами свидетельствовали о большой устойчивости типов музыкальных инструментов Восточного Туркестана, не изменившихся на протяжении ряда столетий [79].

Многие черты общности в росписях Пянджикента и Восточного Туркестана исследователи объясняют согдийским влиянием, начавшимся еще в III веке и особенно заметно усилившимся в VI—VIII веках, когда происходила интенсивная колонизация Согдом оазисов Семиречья и Синьцзяна [71, 88—90; 179]. Применительно к музыкальному инструментарию это положение нуждается в некоторых уточнениях. В свете современных данных не приходится сомневаться в том, что исторический путь характерных для айтичного Согда музыкальных инструментов вел на Восток. Опираясь на исследование Хута «Музыкальные инструменты Восточного Туркестана» [233], Фармер делает вывод, что различные типы лютни и пандора, арфа с вертикальным резонатором и гобой — инструменты «западно-азиатского происхождения» и что в Китай они попали через Восточный Туркестан [225, 4, 6]. Вместе с тем нельзя отрицать и обратного течения, хотя оно, по утверждению Фармера, почти незаметно в Западном Туркестане, находившемся «под более глубоким влиянием арабо-персидской культуры» [225, 9]. Оставляя пока в стороне вопрос об «арабо-персидском» влиянии, отметим здесь лишь то, что музыкальный инструментарий пянджикентских росписей — редкий для искусства Средней Азии пример активного воздействия музыкальной культуры Восточного Туркестана. Это как бы обратное движение того потока, который в первые века н. э. хлынул из Согда на Восток. Активизация контактов в VII веке привела к интенсивному обмену

³⁵ Помимо названных инструментов, пянджикентские росписи содержат изображения двухсторонних барабанов, колокольчиков (на танцовщицах) и одно (весьма дефектное) изображение небольшой угловой арфы. Последний инструмент, как и барабан в форме песочных часов, связывают Пянджикент с другими музыкальными центрами Согда и Хорезма. Однако этого явно недостаточно для того, чтобы согласиться с выводом археолога И. Б. Вентович о том, что «на территории Среднеазиатского междуречья в античное время и в раннее средневековье была распространена единая музыкальная культура» [32, 60]. Пянджикентские росписи говорят о другом, о том, что в этом согдийском городе в VI—VII вв. бытовали и такие нехарактерные для Согда музыкальные инструменты, как флейта Пана, и особенно дуговая арфа, чье изображение не встречается в других памятниках Среднеазиатского междуречья.

художественными ценностями. Теперь в Согд из Восточного Туркестана попадают инструменты либо давно известные Согду, но трансформировавшиеся на своей новой родине под влиянием местных вкусов, представлений, условий бытования и прочего (как лютня, например), либо совсем не характерные для согдийской культуры (флейта Пана). Возможно, что в этом процессе важная роль принадлежала религиозным культам (буддизму, а по некоторым предположениям и манихейству), канонизировавшим музыкальные инструменты определенных видов и форм. Интересно, однако, что при всех новшествах, зафиксированных пянджикентскими росписями, коренной согдийский инструментарий, несколько потесненный пришельцами, даже в самом Пянджикенте не уходит совсем из бытования. Об этом свидетельствуют очертания обычной для Средней Азии угловой арфы на одной из росписей, к сожалению, сильно поврежденной. О том же говорит изображение описанной выше лютни (рис. 28), хотя и несколько изменившей внешнюю форму (большая удлиненность корпуса), но сохранившей такую важную в конструктивном отношении деталь, типичную для согдийской лютни, как круто отогнутая назад головка. У восточно-туркестанских лютен, по-видимому, этой детали не было или, во всяком случае, она не была для них обязательна [231, 32, фиг. 63].



29. Арфистка. Настенная роспись. VI—VII вв. Восточный Туркестан

Среди находок в Пянджикенте вызывает интерес фрагмент росписи с изображением рога (рис. 30) [210, 31, фиг. 5]. Подобных инструментов больше не встречается на памятниках искусства Средней Азии. Но в изделиях иранского художественного ремесла более раннего времени есть изображения рога. Примером может служить серебряное блюдо из Эрмитажа, украшенное фигурами сидящей на льве богини и парящим за ней гением — покровителем, трубящим в рог [176, табл. 14, рис. 36]³⁶. Известно, что костяной рог — один из древнейших музыкальных инструментов. Его изобретение персы приписывали мифологическим царям Манучихру и Афрасиабу [222, 2723—2784].

³⁶ К. В. Тревер относит это блюдо к искусству Греко-Бактрии [186, 99].

Конечно, было бы важно сравнить пянджикентские росписи с другими памятниками монументальной живописи Средней Азии VI—VII веков под углом зрения общности и различия музыкальных инструментов. Однако мы пока почти не располагаем необходимым для этого иконографическим материалом: в одних случаях образцы монументальной живописи не содержат изображений музыкальных инструментов, возможно, потому, что росписи дошли до нас не полностью (Варахша, Афрасиаб), в других случаях лишь отдельные фигуры, к тому же нередко сильно поврежденные, позволяют разгадать замысел художника, связанный с воспроизведением музыкальных сцен. Трудно, например, с достаточной степенью точности определить состав музыкального ансамбля из Балалык-тепе³⁷. Парадный зал этого замка был украшен росписями, покрывавшими все стены. По мнению исследователей, художник изобразил здесь древнее сказание о сватовстве сыновей повелителя Ирана к дочерям владетеля далекого Йемена [149, 136—138].

³⁷ Раскопки холма Балалык-тепе, находящегося вблизи от Термеза (юг Узбекистана), вскрыли развалины замка крупного феодала V—VI вв. [12].

Среди участников пиршества, изображенных на восточной стене зала, мы видим музыкантов. Они, как и слуги, гораздо меньших

размеров, чем знатные лица³⁸. Крайний справа играет на арфе, рядом с ним стоит флейтист. По расположению пальцев рук можно думать, что он играет на продольной флейте. Один из сидящих впереди, видимо, певец, другой, возможно, играет на маленьком барабане³⁹. Если все это так, то здесь запечатлен вокально-инструментальный ансамбль (подобный пянджикентскому). Обращает на себя внимание необычная форма корпуса арфы (струны и струнодержатель не просматриваются).

Раскопки в Балалык-тепе дали еще одну редкую находку. Речь идет не об изображении музыкального инструмента, а о самом инструменте, вернее о его деталях: конусообразной головке (в верхней части шейки) с закругленным верхом и деревянном колке для натягивания струн (рис. 31) [12, рис. 79, 80]. По всей видимости, это был инструмент лютневого типа.

Интересное дворцовое здание (Шахристан) вскрыто в резиденции правителей Усрушаны на территории современного Таджикистана (Ура-Тюбинский район). По мнению специалистов, дворец построен не позднее VII века, а разрушен, вероятней всего, в конце IX века [126, 195]. Красочно расписанные стены залов, множество скульптур, сохранившихся в виде фрагментов обгоревшего резного дерева, говорят о высокой художественной культуре далеких предков современных таджиков. Среди живописных изображений людей и фантастических существ есть и музыканты. Судя по их головным уборам (своеобразные шлемы), одежде и оружию (мечи на ременных поясах), — это воины. Они сидят на ковре, поджав ноги; над ними распростерт балдахин. Один из музыкантов играет на лютне, два других — на арфах (рис. 32)⁴⁰.

Хотя роспись сохранилась не полностью (особенно пострадал крайний справа музыкант), изображения инструментов достаточно четки. В центре ансамбля — арфа, и притом — с характерным для Средней Азии изогнутым резонатором и штифтом для упора.

Близкую параллель среднеазиатской арфе можно обнаружить на рельефах Так-и-Бустана (VII в.): на знаменитом памятнике сасанидского Ирана представлено множество изображений арфисток, играющих на трех типах арф [258, табл. 51, 58, 68, 94]. Один из инструментов имеет горизонтальный резонатор (он расположен внизу), в виде продолговатого деревянного ящика, и выдвинутый вперед вертикальный стержень (сделанный, очевидно, из цельного куска дерева) с колками. От «штырей» на резонаторе струны протянуты по диагонали к колкам (рис. 33). Фармер справедливо отмечает сходство инструмента с арфой из гробницы в Шумере (рис. 7), относя его к наиболее древним и редким видам арф [225, 74]. Судя по тому, что на арфе такого образца играют только солистки, сидящие в королевских лодках, можно думать, что то был инструмент профессионалов-виртуозов (или, по выражению Фармера, «специальных менестрелей») [225, 74]. Подтверждением этому может служить серебряное блюдо из Эрмитажа (рис. 36) с изображением арфиста, сидящего у ног повелителя и играющего на такой же арфе [129, табл. 16].

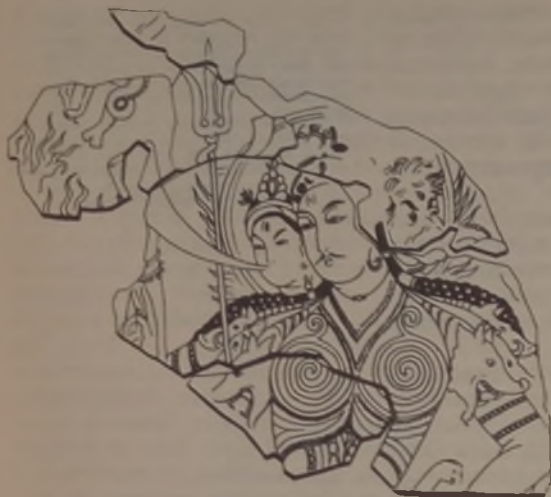
Другой инструмент такибустанских рельефов — угловая арфа с вертикальным резонатором (рис. 34), о которой уже шла речь. И наконец, третий вид — арфа с изогнутым резонатором (рис. 35), что отражено в ее персидском (пехлевийском) названии — чанг (то есть кривой, или крючок). «Это был самый важный инструмент сасанидской эпохи», — пишет Фармер. Именно на нем играл Некиса при дворе Хосрова Парвиза, именно он был воспет многими поэтами и художниками [225, 76].

В Усрушане арфа, видимо, пользовалась большим почетом. На ней не гнушались играть воины (судя по изображению, отнюдь не

³⁸ Эта деталь указывает на социальное положение музыканта в эпоху раннего средневековья. В условиях складывавшегося феодализма музыкант (как и поэт) становился слугой тех, в чьих руках сосредоточены власть и богатство.

³⁹ Вызывает сомнения предположение Л. И. Ремпель, что один из музыкантов играет на нагоре [140, 136]. Вряд ли этот инструмент с сильными и «носскими» звуком мог быть участником зимнего ансамбля, выступавшего в закрытом помещении дворцового зала.

⁴⁰ Публикуемые прописки музыкантов из усрушанских росписей любезно предоставлены автору книги таджикским археологом Н. И. Негматовым.



30. Рот. Настенная роспись. VII в. Пянджикент
31. Головка лютни. Дерево. Балалык-тепе. V—VI вв.

рядовые), а на одной из росписей (к сожалению, плохо сохранившейся) арфа вручена молодой женщине (возможно, богине) в богатом облачении.

Типичную для инструментов Средней Азии форму имеет и усрушанская лютня. Об этом говорит большой округлый корпус, круто сужающийся при переходе в шейку, и отогнутая головка с четырьмя колками (просматриваются четыре струны). Если, как утверждает Фармер (см. с. 165), конструкция иранской лютни в VIII—IX веках изменилась (корпус стал изготавливаться отдельно от шейки) и у нее увеличилось (до пяти) число струн, то усрушанская лютня того же времени, как можно судить по росписям дворца в Усрушане, сохранила и традиционное число струн, и цельность корпуса, выточенного с шейкой из одного куска дерева. Вместе с тем при сравнении с изображениями эпохи среднеазиатской античности обращает на себя внимание общее увеличение размеров. В этом отношении усрушанская лютня по внешнему облику очень близка тому инструменту, который появился позднее в миниатюрной живописи стран ислама.

Как показывают археологические находки, памятники монументальной живописи раннего средневековья сосредоточены преимущественно в южных районах Средней Азии (ныне территория Узбекистана и Таджикистана), мелкая терракотовая скульптура — в центре Согда (Афрасиаб, Пянджикент). Тем больший интерес вызывает фигура лютнистки из городища Канка близ Ташкента (ил. 28) [3; 4]. Это изображение молодой нарядно одетой женщины. Она играет стоя. В руках музыкантши лютня с двумя струнами, тогда как у всех других лютен с большим корпусом и короткой шейкой мы могли констатировать наличие четырех струн (Афрасиаб, Гандхара, Пянджикент, Усрушана, Иран, Восточный Туркестан). Правда, памятники античного Хорезма сохранили изображение двухструнных инструментов. Но



то были инструменты с небольшим корпусом иной формы и удлиненной шейкой. Здесь же как бы совмещены признаки двух типов струнных инструментов: большой корпус и короткая шейка (головка, к сожалению, неразличима) лютни земледельческого Юга и две струны домбровидных инструментов кочевой степи. Необычно и то, что на деке не обозначен струнодержатель. Видимо, струны у лютни закреплялись на нижнем конце корпуса при помощи особых «пуговок» (как и в наши дни у щипковых инструментов разных народов, в том числе и у казахской домбры). Датированная (по предварительным данным) V веком, скульптура лютнистки из Канки свидетельствует о многообразии типов струнно-щипковых инструментов, бытовавших в Средней Азии в период раннего средневековья.

Если принадлежность произведений монументальной живописи к той или иной художественной школе сравнительно просто решается исследователями, то гораздо сложнее обстоит дело с изделиями художественного ремесла, легко транспортируемыми из одной страны в другую. Особенности затруднения возникают в ряде случаев с атрибуцией изделий из серебра (чаши, вазы, блюда), украшенных сценами из придворного быта или мифологическими персонажами и составлявших неотъемлемую часть интерьера дворцов и в Иране, и в Средней Азии.

Как для иранских, так и для среднеазиатских серебряных изделий этого времени характерен процесс переработки эллинистического наследия под воздействием местной историко-культурной традиции. Связанные со светскими формами жизни, произведения прикладного искусства сохраняли местный колорит. Примером может служить серебряная чаша из Эрмитажа, датированная VI—VII веком (ил. 34). Многими чертами она выявляет «решительное преобладание среднеазиатского начала» [148, 145]. С одной стороны, чаша украшена



33. Арфа уловая с горизонтальным резонатором. Барельеф VII в. Так-и-Бустан

34. Арфа уловая с вертикальным резонатором. Барельеф VII в. Так-и-Бустан

персонажами греческой мифологии (Геракл, силены, сатир), с другой — свадебной сценой: жених и невеста сидят «по-азиатски», фантастическая птица несет в клюве венец, слева от пирующей четы стоит кравчий, справа помещены музыканты. Местный характер сцены подчеркивают и музыкальные инструменты: барабанчик в форме песочных часов и поперечная флейта, чье раннее бытование в Согде подтверждено афрасиабскими терракотами.

Иначе обстоит дело с исполнителями на музыкальных инструментах, в данном случае — обезьянами, что мало характерно для искусства Средней Азии. Чаше других встречаются изображения обезьян, играющих на барабане в форме песочных часов. В качестве примера назовем глиняную фигуру обезьяны с двухсторонним барабаном, найденную при раскопках древнего некрополя в предгорьях Гиссарской долины (Таджикистан). Фигура датируется первыми веками н. э. [75, 26, рис. 3].

Самые ранние упоминания об обезьянах-музыкантах, игравших в «домах музыки», связаны с культурой древнего Шумера [92, 155—156]. Позднее этот образ получил широкое распространение в изобразительном искусстве Индии, а затем и Восточного Туркестана. Появление его в Средней Азии, верней всего, — результат культурных контактов с Индией.

Обезьяны-музыканты на серебряной чаше из Эрмитажа выполнены мастером-торевтом очень тщательно. Особенно хорошо «флейтистка»: ясно видно, что она держит инструмент обеими лапками и что два пальца (средний и четвертый) ее левой лапки прикрывают игровые

отверстия. Поперечная флейта такой длины должна была иметь несколько игровых отверстий. Здесь они неразличимы, но, поскольку в игре участвует четвертый палец, можно думать, что отверстий было шесть.

Чрезвычайно интересно и серебряное блюдо из коллекций Эрмитажа. В центре композиции — правитель в окружении слуг и музыкантов. Музыканты сидят со скрещенными ногами. Находящийся справа от правителя играет на инструменте типа сурная, сидящий слева — на лютне (ил. 36, 37). Изображение духового инструмента не столь четко в деталях, чтобы можно было определить способ вдвухания. Лютня же воспроизведена точно. У нее, как и у афрасиабских предшественниц, большой корпус грушевидной формы, плавню переходящий в короткую шейку, характерно отогнутая назад головка, на которой размещены колки для струн. Количество струн (четыре) тоже типично для короткой лютни на данном этапе ее развития. И держит ее музыкант так же, как держат свой инструмент терракотовые лютнисты из Афрасиаба, хотя сидячая поза исполнителя, казалось бы, могла изменить положение инструмента. В правой руке музыканта виден плектр, что тоже встречалось на терракотовых фигурках античного Согда.

Однако есть у этой лютни и необычные черты. Форма струнодержателя не похожа на узкие поперечные полоски, которыми в большинстве случаев снабжены деки терракотовых лютен. Вполне вероятно, что на блюде изображена лютня не с деревянной, а с кожаной деккой. Если это так, то понятны многие детали конструкции: и необычная форма струнодержателя (тоже, видимо, кожаного), и его прикрепление к нижней части корпуса, а не к мембране, и отсутствие резонаторных отверстий.

Вопрос о происхождении этого блюда по-разному решается исследователями. В некоторых публикациях оно отнесено к согдийскому искусству [74, 138—139], в других же — к иранскому [223, 20], в частности к хорасанской школе [102, 90]. Колеблется и датировка блюда: VII—IX столетия.

Расхождение в мнениях специалистов вызвано общностью ряда культурных явлений Согда и Восточного Ирана (Хорасана). Тщательно проработанная мастером лютня на серебряном блюде ничего в этом отношении не уточняет. Такой инструмент бытовал и в Согде, и в Хорасане.

Художественные изделия из металла (золота, серебра, бронзы) V—VII веков большинством исследователей отнесены к так называемому «сасанидскому искусству». Однако правы авторы «Истории искусств Узбекистана», оговаривающие условность термина «сасанидского», как и пришедшего ему на смену «арабского» искусства, поскольку и то и другое явилось «... порождением и общих и частных, чисто местных успехов искусства, и ремесла отдельных, составляющих эти государственные образования, народов и стран» [149, 145]. Любопытно в этом аспекте сравнить серебряное блюдо из Эрмитажа с серебряным же кувшином из музея Лиона (рис. 37 а и б). Фармер относит его к искусству послесасанидского Ирана и датирует VIII—IX



35. Арфа уловая с изогнутым резонатором. Барельеф VII в. Так-и-Бустан



36. Серебряное блюдо с изображением царя на троне. VII в. Иран. Эрмитаж

веками [223, 24]. Кувшин украшен изображениями четырех девушек-музыкантш (попарно с каждой стороны), играющих на арфе, сурнае, лютне и шэне⁴¹. Последний совсем не встречается в памятниках культуры Средней Азии, зато первые три—весьма характерны для среднеазиатского инструментария. Лютни с лионского кувшина и с серебряного блюда Эрмитажа очень похожи, но есть между ними и существенное различие. Оно—в деке: у лютни с кувшина—явно деревянной (такого рода резонаторные отверстия практически невозможны на пергаментной деке), а у лютни с блюда—верней всего, кожаной. Это различие отражает одновременное существование разновидностей короткой лютни в Иране и в Согде.

⁴¹ Шэн—духовой язычковый инструмент, состоящий из чашеобразного корпуса, в который вставлены бамбуковые трубочки разной длины (количество их различно), и изогнутого мундштука для вдувания воздуха. Шэн распространен в странах Восточной Азии. Его существование засвидетельствовано китайскими источниками XV—XIII вв. до н.э. (надпись на костях). В европейской средневековой литературе шэн упоминается под названием «губной орган».



Значительный интерес вызывает так называемое «Аниковское» блюдо из Эрмитажа (ил. 38, 39). Исследователи относят его к среднеазиатскому искусству и обычно датируют VI—VII веками. Сюжет же трактуется по-разному: то как осада замка (Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель), то как церемония выноса праха Сиавуша (С. П. Толстов). Б. И. Маршак выдвинул новую точку зрения, согласно которой блюдо изготовлено семиреченскими христианами в IX—X веках, а сюжет его — иллюстрация к библейскому сказанию о выносе Ковчега Завета в сопровождении семи жрецов с семью рогами [102, 11].

Не входя в существо спора, отметим лишь, что музыкальные инструменты не помогают уточнить вопрос о происхождении Аников-

37 а, б. Серебряный кувлик VIII—IX вв.
Иран. Лион. Музей изящных искусств



38. Ложачая арфа. Рельеф дворца. IX—VII вв. до

ского блюда и его сюжете. Дело в том, что ареал распространения рогообразных труб чрезвычайно широк. Если Маршак в подтверждение своей гипотезы опирается на мозаики V века в римской церкви Санта Мария Маджоре, где (в сцене выноса Ковчега) изображены такие же трубы [251, табл. 26 а], то подобные инструменты можно обнаружить и на памятниках культуры других стран и эпох. Музыкантов с большой рогообразной трубой мы встречаем и среди фигур, украшающих сасанидское серебряное блюдо VI—VII веков [216, табл. 25, фиг. 188; 217; табл. 38], и в русских летописях XII—XIII веков, где они фигурируют в качестве инструментов ратного и княжеского быта [154, л. 15, 30, 97], и на красочных миниатюрах могольской школы, в частности в иллюстрациях к «Бабур-наме», где их участие подчеркивает торжественность придворного церемониала. На наш взгляд, трубы с Аниковского блюда выявляют связь изделия среднеазиатского художественного ремесла не с раннехристианским искусством, а скорее с культурой Северной Индии и Ирана.

Особенность труб с Аниковского блюда — наличие колец у раструба. Р. Л. Садоков высказывает предположение, что изображенные на блюде инструменты были составными: основная часть представляла собой рог животного, на который насаживались два колена, скрепленных

кольцами («браслетами») [163, 94—95]. Вполне возможно, что так оно и было.

В духовых инструментах Аниковского блюда некоторые исследователи видят предшественников узбекских и таджикских карнаев [148, 150]. Действительно, общественные функции их как инструментов «официальных» были, очевидно, весьма сходны. Известная общность усматривается и в конструкции, поскольку у тех и других нет боковых (игровых) отверстий и звуковые возможности их ограничены несколькими натуральными обертонами. Вместе с тем вряд ли можно говорить здесь о преемственности. Тем более, что прямые трубы (глиняные, деревянные, металлические) с раструбом разной формы были широко известны Древнему миру (ими пользовались в Египте, Персии, Римской империи). В течение многих столетий прямые трубы (нередко они составлялись из трех частей), близко напоминающие карнай, существовали у разных народов параллельно с рогами.

Изобразительный материал раннего средневековья дополняется данными письменных источников. По словам очевидца — буддийского монаха, посетившего Согд в начале VII века, — жители Самарканда очень любили празднества, сопровождаемые песнями и плясками. Приводимые китайским путешественником названия музыкальных инструментов самаркандцев в известном труде Н. Я. Бичурина выглядят так: «Большие и малые бубны, гитара, пятиструнные гусли, большие гусли, флейты» [42, 291]. При сличении текста Бичурина с китайским оригиналом (Бэйши, гл. 97) выявились «вольности» перевода. Буквально китайский текст гласит: у них (самаркандцев) есть большие и малые барабаны (гу), лютни (пила), пятиструнные арфы (у сянь кунхоу), цитры (большие кунхоу)⁴².

Но и этот перевод, более близкий подлиннику, нуждается в уточнении некоторых терминов. Так, гу (согласно китайским словарям) — барабан, но иногда — и бубен. Видимо, автор хроники, говоря о «больших гу», имел в виду собственно барабан, а под «малым гу» подразумевал бубен. Судя по афрасиабским терракотам, оба инструмента издавна бытовали в Согде.

Другое «темное место» в первоисточнике — «большие кунхоу»: этот термин переводится и как арфа, и как цитра (так называемая «лежачая» арфа). Поскольку в подлиннике перечисляются подряд у сянь кунхоу и большие кунхоу, можно думать, что речь идет о разных инструментах, а так как термин «у сянь кунхоу» (у сянь — пять струн) издавна закрепился за пятиструнной арфой, то остается предположить, что «большие кунхоу» — это инструменты типа цитры, с большим, чем у пятиструнной арфы, количеством струн⁴³. Такой инструмент издревле был распространен на Востоке и стал известным средневековой Европе под названием псалтерий⁴⁴.

«Псалтерий» — термин греческий, но сам инструмент существовал задолго до выхода греков на историческую арену. Фармер полагает, что народы Древнего мира заимствовали псалтерий у ассирийцев [224, 5]. Действительно, очень ясное представление о лежачей арфе дают рельефы ассирийского дворца IX—VII веков до н. э. (рис. 38) [209, табл. 98]. Но ассирийцы не изобрели этот инструмент, а заимствовали

⁴² Автор книги обязан этими уточнениями советским китаеведам — сотрудникам Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР.

⁴³ По данным китайско-японского словаря (Токио, 1986—1988) кунхоу — музыкальный инструмент, вывезенный из Западного края. Его струны натянуты горизонтально вдоль «длинной доски»; играют на нем пальцами или палочками [110, 167—168]. Вполне возможно, что именно этот инструмент — в переводе Бичурина «большие гусли» — увидел буддийский монах на самаркандском празднике в начале VII века.

⁴⁴ Псалтерий (псалтериум) — многострунный щипковый инструмент с фиксированной настройкой струн разной длины, натянутых на резонаторный ящик.

от каких-то древних цивилизаций, по всей видимости, от шумерийской. Мы находим его на древнешумерийском памятнике—осколке вазы из ляпис-лазури, датируемой концом IV—началом III тысячелетия до н. э. (рис. 39). Здесь изображено шестие музыкантов с пяти- и семиструнными инструментами типа лежащей арфы [116, 96]. Основу инструмента составлял резонаторный ящик с прикрепленной к нему дугой, на которую натягивались струны разной длины. Их концы отвесно свисали со струнодержателя. Играли и стоя, и сидя; по-видимому, довольно рано вошел в обиход плектр. Количество струн—пять и семь—сохранялось довольно долго. Затем оно увеличилось до девяти. Об этом говорит один из рельефов первой вавилонской династии (XIX в. до н. э.) с изображением музыканта, играющего на семиструнном инструменте (рис. 40) [252, 221, фиг. 11].

При тесных контактах между странами Древнего мира лежащая арфа могла попасть из переднеазиатских стран и в Среднюю Азию. Но это предположение пока не имеет подкрепления в изобразительном материале Согда.

К сожалению, до нас не дошли согдийские названия музыкальных инструментов, даже тех, которые имели устойчивое и широкое бытование. А между тем на согдийском языке говорили также жители Чача (Ташкента) и Ферганской долины. Он проник далеко на восток от Согда—в Семиречье и в оазисы Восточного Туркестана [34; 183]. Трудно предположить, чтобы этот развитый и широко распространенный язык не имел бы в словарном составе терминологических обозначений для бытовавших в самом сердце Согда музыкальных инструментов—лютни, флейты, арфы.

Известно, что с IV века на согдийском языке существовала значительная письменность. Но памятники ее были уничтожены во время арабских завоеваний. Уцелели лишь немногие образцы, в большинстве—хозяйственные и юридические документы [177; 200]. Среди фрагментов художественной литературы домусульманского Согда сохранилась притча о сверлильщике жемчуга. В основе сюжета—спор между купцом и работником. Наняв работника сверлить жемчуг и драгоценные камни, купец предложил ему играть на арфе: «Тот взял арфу, а он был искусный игрок, и до вечера непрерывно извлекал прекрасные и поразительные звуки» [45, 213]. Когда же работник попросил заплатить ему, купец отказался. Однако судья стал на сторону работника и купцу пришлось заплатить.

И. С. Брагинский относит эту притчу к числу очень популярных в Согде: они рассказывались на базарах, за слушанием их «...коротали ночи в „домах огня“ и в других местах общественных сборищ крестьяне, ремесленники...» [45, 213].

Значительный интерес вызывает также пехлевийский текст диалога шаха Хосрова с пажем, опубликованный в транскрибированном изложении латинским шрифтом и параллельно—в переводе на английский язык [245, 15, 27]. Шах устраивает своего рода экзамен юноше, стремясь выявить степень его образованности. Рдин из его вопросов касается музыкальных инструментов. Отвечая повелителю, юноша называет барбат, вину, пипу и другие. На вопрос шаха о том,



каких музыкантов считает он лучшими, юноша отвечает: играющих на чанге, вине, танбуре, барбате.

В этом перечне отсутствует уд, что может служить свидетельством более позднего возникновения термина по сравнению с самим инструментом. Зато здесь дважды повторяется термин «барбат», который в доисламской Персии означал короткую лютню. Опираясь на арабоязычные источники раннего средневековья, Фармер пишет, что в VI—VII веках барбат делался целиком из одного куска дерева (полого внутри), что у инструмента было четыре шелковые струны и корпус его имел «горбатую спину» и «плоский живот» (то есть деку) [224, 95—97].

В VIII веке барбат был усовершенствован (традиция приписывает это усовершенствование прославленному персидскому музыканту и теоретику Зальзало): корпус и шейка инструмента стали изготавливаться отдельно, количество струн увеличилось до пяти. К концу VIII—началу IX века в качестве материала для нижних струн стали употреблять медную проволоку. Барбат настраивался по квартам, и эта настройка сохранилась в последующие века, когда инструмент повсеместно стал называться арабским словом «уд». Но окрестив барбат новым именем, арабы сохранили старые персоязычные названия его ладов и струн.

Все сказанное имеет прямое отношение и к согдийской лютне. Об этом свидетельствуют памятники материальной культуры эпохи античности и раннего средневековья, запечатлевшие бытование одногитшной лютни в Согде и в Восточном Иране. Поэтому как бы ни называли согдийцы лютню (барбат, руд, вина или еще как-нибудь)⁴⁵, важно, что она явилась предшественницей (наравне с персидским барбатом) того инструмента, который под наименованием «уд» покорил множество стран и оказал столь большое влияние на развитие музыкальной культуры разных народов.

39. Лежащая арфа. Осколок шумерийской вазы IV—III тыс. до н. э.
40. Лежащая арфа. Рельеф вавилонского дворца XIX в. до н. э.

⁴⁵ Согдийский язык входил в группу иранских языков, поэтому возможна общность не только корней, но и целых слов.

Захват Средней Азии арабами (середина VII—начало VIII в.) принес неисчислимые бедствия ее народам. Религиозный фанатизм последователей ислама приводил к варварскому уничтожению рукописей и произведений искусства, к физическому истреблению поэтов и ученых.

Три века спустя Бируни так описывает «подвиги» арабского военачальника Кутейбы: «И уничтожил Кутейба людей, которые хорошо знали хорезмийскую письменность, ведали их преданиями и обучали [наукам], существовавшим у хорезмийцев, и подверг их всяким терзаниям, и стали [эти предания] столь сокрытыми, что нельзя уже узнать в точности, что [было с хорезмийцами] после возникновения ислама» [41а, 48].

Казалось, камня на камне не могло остаться там, где пронеслись орды завоевателей. Однако под обломками жилищ и пеплом пожариц продолжали бить чистые родники творчества. Среднеазиатские народы выдержали страшные потрясения. В опустошенных войной селениях и городах постепенно восстанавливалась жизнь, а вместе с ней возрождались и художественная культура. Произведения той эпохи свидетельствуют об удивительной живучести местных художественных традиций. И даже в такой сфере творчества, какая в силу своей специфики подвергалась большим гонениям со стороны ревнителей ислама (монументальная живопись, скульптура). Что касается музыки, то можно с уверенностью сказать, что здесь не происходило заметной ломки. Музыка продолжала развиваться в русле сложившихся традиций.

Насаждая силой оружия новую религию—ислам, утверждая свой язык и свою письменность, завоеватели не смогли прервать развитие местной культуры. Более того, они подчинились ей, усваивая ее высокие достижения, как происходило всегда в тех случаях, когда культура побежденных стояла выше культуры победителей. Этот процесс, начавшийся в VIII—IX веках, имел огромное значение для последующего развития искусства, в том числе и музыкального. Как писал Е. Э. Бертельс, «завоевание Персии арабами повело к расширению влияния персидской музыки, и вся область Халифата от Андалусии (Испания) до пределов Индии так или иначе подпала под ее влияние» [41, 29]. Археологический материал последних десятилетий свидетельствует о том, что это было влияние музыки не только персидской, но и среднеазиатской, во всяком случае, применительно к музыкальному инструментарию. Мы располагаем многочисленными доказательствами того, что музыкальные инструменты, давно и устойчиво бытовавшие в Средней Азии и Иране, в VIII—IX веках получают распространение во всех странах Халифата, включая Пиринейский полуостров. Их изображения встречаются на памятниках искусства этих стран.

Не имея, однако, возможности подробно осветить здесь затронутую тему, ограничимся лишь несколькими примерами. Сирийские фрески первой половины VIII века (рис. 41, 42) сохранили изображения барбата (уда) и сурная (арабск.—мизмар) в формах, типичных для памятников Средней Азии и Ирана того же и более раннего времени



[244, ил. 16]. Особенно характерна четырехструнная лютня с корпусом грушевидной формы, короткой шейкой и круто отогнутой головкой. Мы ощущаем здесь прямую связь с лютнями на иранских серебряных сосудах VII—IX веков и с афрасиабскими терракотовыми лютнями на рубеже н. э. Изображения подобной лютни (позднее число струн возрастет) и сурная, а также чанга (угловой арфы с изогнутым резонатором), рубаба (двухструнного), флейт (продольных и поперечных) в изобилии встречаются на памятниках искусства Сирии, Египта, Турции, Испании и других стран. Представляется несомненным, что поток музыкальных инструментов шел тогда с Востока на Запад. Следов обратного течения мы не встречаем. Усилившиеся во времена арабского господства контакты со странами Средиземноморья не привели к каким-либо изменениям состава музыкального инструментария в Средней Азии, ничем не обогатили его.

О многочисленных параллелях музыкального инструментария Средней Азии и Ирана (особенно Восточного) уже говорилось. Совершенно очевидно, что в Согде и в Хорасане бытовали в рассматриваемый период одни и те же инструменты (угловая арфа, лютня, сурнай). Интересно и другое: прославленный музыкант сасанидской Персии Барбад был родом из Средней Азии (уроженец Мерва), а именно ему легенда приписывает «изобретение» семи основных ладов (модусов)

41. Лютнистка. Сирийские фрески VIII в.

42. Сурнаист. Сирийские фрески VIII в.

иранской музыкальной системы⁴⁶. Естественно предположить, что Барбад, который появился при дворе Хосрова II вполне сложившимся музыкантом, виртуозом-лютнистом, принес с собой не только свой инструмент, но и школу игры на нем, разработанную на родине (где лютня была в особом почете).

Как складывались в это время музыкальные связи со странами, лежащими к востоку от Средней Азии? Приведенный иконографический материал раскрывает интенсивность музыкальных контактов с Восточным Туркестаном, откуда некоторые инструменты попадали затем в Китай. С самим Китаем культурные контакты начались еще в III веке до н.э., но особенно широкое признание в Китае среднеазиатская музыка получает с конца VI века. При дворе китайских императоров было создано семь «музыкальных отделов», в том числе бухарский (Аньго) и самаркандский (Канго). В дальнейшем число отделов изменилось, но бухарский и самаркандский неизменно сохраняли свое место. Эти отделы (или, говоря современным языком, ансамбли) состояли из среднеазиатских музыкантов и танцоров, одетых в типичные для данной местности костюмы и игравших на родных для них инструментах. В числе инструментов самаркандского и бухарского отделов упоминаются пипа (лютня), у сянь пипа (пятиструнная лютня), кунхоу (арфа), ди, или хэнди (поперечная флейта), сяо (продольная флейта), били (духовой инструмент с двойной, как у сурная, тростью), чжэнгу и хэгу (барабаны), тунба (медные тарелки) [160, 126]. Китайские источники приводят данные о музыкантах — выходцах из Западного края (в том числе из Самарканда и Бухары), сообщают о распространении в Китае (в VIII в.) среднеазиатских мелодий, которые получали там новые китайские названия (так же, как переселившиеся музыканты брали себе китайские имена).

Интересным памятником, запечатлевшим участие среднеазиатских артистов в китайском церемониале, является погребальная статуэтка VIII века [160, вклейка]. Мы видим здесь двух музыкантов и танцора, разместившихся на спине двухгорбого (среднеазиатского) верблюда. Б.Л.Рифтин отмечает, что танцор и артист, играющий на пипе, — выходцы из Западного края. По этническому типу и костюмам они, действительно, заметно отличаются от музыканта с духовым инструментом, явно монголоидного типа.

Из Западного края далеко на восток распространилась не только короткая лютня. По мнению Бахмана, такой же путь проделали смычковые инструменты [208, 60]. Исследователь опирается на данные китайских источников IX века, согласно которым смычковый инструмент (hu-ch'in) был привезен в Китай из Средней Азии [208, 61]. Это мнение подкрепляется данными памятников материальной культуры. Среди них особый интерес вызывает роспись деки лютни среднеазиатского происхождения (IX—X вв.), сохранившейся в сокровищнице японских императоров. В центре изображения — сцена пиршества, в которой участвуют два музыканта: один играет плектром на лютне, другой — видимо, на смычковом инструменте [208, ил. 13]. В отличие от лютни, вероятно, хорошо известной художнику и потому воспроизведенной очень точно, смычковый инструмент (если только

⁴⁶ Конечно, это только легенда. Сложные ладовой системы — процесс длительный, творимый усилиями многих поколений музыкантов. И все же, в свете проблемы связей музыкальной культуры разных стран, легенда весьма знаменательна тем более, что Барбад был действительно выдающимся музыкантом. У нас нет оснований сомневаться в утверждении Христенсена, который путем сопоставления ряда исторических данных пришел к выводу, что Барбад силой своего разностороннего дарования (певец, инструменталист, создатель множества новых мелодий) оказал громадное влияние на «сасанидскую музыку». Она же явилась главным источником арабской музыки времен ислама и, вероятно, «оставила след вплоть до нашего времени в исламском Востоке» [213, 484].

это действительно он) обозначен весьма эскизно. Что послужило прообразом этого изображения — смычковый ли рубаб, описанный Фараби, или кобыз — двухструнный смычковый инструмент с корпусом ковшеобразной формы, — сказать трудно. Кобыз, бесспорно, имеет очень давнее происхождение. Как пишет музыковед В. Сарыбаев, «появление его у казахов связывается с именем полупоупендарного музыканта Коркыта, жившего в VIII — IX веках» [168, 122]. Возможно, что именно кобыз запечатлен на деке лютни, некогда привезенной в качестве драгоценного дара из Средней Азии в Японию.

Период раннего средневековья в истории музыкальной культуры Средней Азии являет собой картину дальнейшего развития тех типов музыкальных инструментов, которые сформировались в эпоху среднеазиатской античности. В развитии местных традиций музыкального инструментализма принимало участие как персоязычное, так и тюркоязычное население Средней Азии, как город, так и кочевая степь. Памятники материальной культуры того времени сохранили изображения вполне сложившихся типов струнных (лютни, арфы), духовых (флейты, сурнай, рог, трубы), ударных (барабаны). Многие из них повторяют (точно или в слегка измененном виде) музыкальные инструменты эпохи среднеазиатской античности.

Продолжают в это время обогащаться и формы музицирования, в частности ансамблевое исполнительство. Запечатленные в настенных росписях и на предметах художественного ремесла, зафиксированные письменными источниками, среднеазиатские ансамбли раннего средневековья отличались большим разнообразием инструментального состава⁴⁷.

Как можно заключить на основании материалов китайских хроник, исполнительское мастерство бухарских и самаркандских музыкантов ценилось необычайно высоко и за пределами Средней Азии. Активизация культурных контактов с ближними и дальними странами обогащала музыкальное искусство Средней Азии новыми художественными явлениями, способствуя в свою очередь интенсивному проникновению его достижений далеко на Запад и на Восток. Накопленные в это время ценности легли в основу дальнейшего развития музыкальной культуры, связанной с новыми этапами социально-политической и культурной истории Средней Азии.

⁴⁷ Попытка охарактеризовать типы инструментальных ансамблей древности сделана Р. Садиковым в статье «Среднеазиатские ансамбли» [168]. Вызывает сомнение принятая автором классификация (дуэты, трио, квартеты, квинтеты). Механическое перенесение терминов, сложившихся в условиях европейской профессиональной (многоголосной) музыки, на художественные явления совершенно иной эпохи, иной музыкальной системы не помогает раскрытию существа вопроса. Изображение (к примеру) на ритонах вакхических процессий с участием трех или пяти музыкантов — вряд ли достаточное основание для вывода о существовании в Парфии инструментальных ансамблей типа трио и квинтета [168, 217].

**Музыкальные инструменты
эпохи феодализма
по данным письменных источников
и изобразительного искусства
(IX—XVII вв.)**



Никто не может глубоко погрузиться в науку музыки иначе, чем обладая живым мышлением, чистым разумом и здоровой физической натурой.

Фахруддин ар-Рази

IX—XI века в Средней Азии— время далекое от нашего, погруженное в мрак средневековья, время разрушительных войн, жестокого произвола, бесправия и нищеты и вместе с тем—небывалого взлета человеческой мысли, породившее столь высокие ценности, что и сейчас мы остаемся перед ними в изумлении. Великие среднеазиатские мыслители—Фараби, Ибн Сина, Хорезми, Бируни,—восприняв наследие Древнего мира, создали на его основе новые направления научной мысли. «Именно в это время,— писал Е. Э. Бертельс,— среднеазиатская наука выдвигается на первое место не только в масштабах Халифата, но и в масштабах мировых» [39, 111]. Ее достижения на многие последующие века определяют развитие мировой науки.

Что же породило такую волну подъема, на какой почве возникли блестящие достижения науки и литературы, какие источники их питали? По утверждению Н. И. Конрада, ренессансные явления, охватившие в IX—XI веках индо-иранский и среднеазиатский мир—это мощное движение (подлинная «революция умов»),—питались из двух источников: из своей современности и из своей древности [89, 455]. Обращение к прошлому не означало движения назад (да и вряд ли оно было возможным!). Старинные предания и образы, художественные средства местного доисламского искусства должны были теперь служить новому времени, новым целям. Вместе с тем обращение к ценностям духовной культуры прошлого отражало стремление сохранить эти ценности, защитить их от агрессивных действий ортодоксального ислама.

Освободительное движение, направленное против владычества арабских халифов, охватило самые широкие слои населения Средней Азии и Ирана. Оно привело к образованию местных феодальных государств, сохранивших лишь номинальную зависимость от Халифата. Таким и было государство Саманидов¹, распространившее власть на огромные территории Средней Азии и Ирана. Ислам был признан государственной религией, а арабский язык—языком официальным, однако антихалифатские тенденции порождали стремление к воскрешению традиций доарабского прошлого, к восстановлению многих старых обычаев. «Дело доходит до того,— писал Е. Э. Бертельс,— что правоверные мусульмане увлекаются старой религией Заратуштры, вытесненной исламом, и находят в ней поэтическую прелесть» [37, 4]. Интерес к прошлому с большой силой проявляется в различных видах художественной деятельности людей. Творчество широкоизвестных поэтов Дакики, Рудаки, Фирдоуси «...нераздельно связано с идеями старосогдийского искусства—памятниками его архитектуры, живописи, темами убранства тканей, художественного металла» [149, 179]. В меньшей (а может быть, даже в большей) степени их творчество связано с музыкой, с ее богатыми, к тому времени уже многовековыми традициями.

¹ Саманиды (977—999)—феодальная династия правителей Мавераннахра.

К X веку города Средней Азии становятся крупными культурными центрами, славящимися прекрасными зданиями и замечательными изделиями художественного ремесла. В городах, особенно в столице саманидского государства Бухаре, интенсивно развивалась творческая мысль. Лавки продавцов рукописных книг на бухарском базаре служили местом встречи ученых и литераторов. Здесь велись беседы, завязывались споры. С культурной жизнью Бухары связана деятельность гениального таджикского поэта Рудаки, которого современники почитали превыше всех поэтов мусульманского мира.

В истории таджикского и узбекского народов X век несомненно занял важное место. Но называя его «золотым веком», иногда упускают из виду, что все блага духовной культуры достигались путем жесточайшей эксплуатации трудового народа. Подобно правителям всех других феодальных государств, Саманиды не имели поддержки в массах населения. Их власть не опиралась на прочную экономическую основу. При первом же натиске тюркских армий блестящая держава Саманидов рухнула.

Высокий подъем культуры в государстве Саманидов не мог не найти отражения и в области музыки. Е. Э. Бертельс, описывая культурную жизнь саманидских городов, отмечает исключительную любовь горожан к музыке. Сведения, почерпнутые им из литературных источников, находят подтверждение в трудах арабских историков: «...благодаря этому мы можем утверждать, что при саманидском дворе имелись музыканты-профессионалы обоих полов, певицы и своего рода менестрели, обладавшие развитой теорией своего искусства и даже создавшие целые музыкальные школы» [41, 29].

Придворные певцы IX—X веков продолжали традиции сасанидского времени. Они пользовались теми же музыкальными инструментами, импровизировали в рамках отстоявшихся музыкально-поэтических жанров, опираясь на старинные лады [40, 205]. Конечно, и музыка должна была в какой-то мере отражать веяния новой эпохи, но в силу особой устойчивости своего образного и интонационного строя она была, по всей видимости, еще тесней связана с наследием прошлого, чем литература.

О том, как глубоко проникла музыка в быт и сознание людей, говорят произведения поэтов, работы художников и мастеров прикладного искусства. Обширнейший материал смежных видов искусства и литературы позволяет нам представить себе атмосферу музыкальной жизни, восстановить типы музыкальных инструментов, бытовавших в IX—X веках и сохранившихся в последующие столетия. Совершенно исключительно ценность в этом отношении представляют и трактаты о музыке.

IX—X века выдвинули в Средней Азии плеяду ученых, чьи изыскания в различных областях знания (математике и астрономии, геологии и гидрологии, истории и медицины) получили общемировое признание. В ряду научных дисциплин складывается и наука о музыке, возникающая в условиях скрещивания разных культур. Питаемая местными

**Трактаты
о музыке**

музыкальными традициями (среднеазиатскими и иранскими), она синтезирует достижения музыкально-теоретической мысли других стран и народов, прежде всего эллинистической Греции.

Греческая наука в ту пору широким потоком вливалась в культурные центры Среднего и Ближнего Востока. Распространению ее способствовало установление единого (арабского) языка, принятого во всем ученом мире — от Средней Азии на востоке до Пиринейского полуострова на западе. С греческого на арабский язык были переведены многие трактаты о музыке: «Гармоника» и «Ритмика» Аристоксена, «Проблемы» Аристотеля, «Гармоника» и «Канон» Евклида, «Гармоника» Птоломея, «Гармоника» Никомаха и ряд других².

В IX—XI веках теорию музыки разрабатывали такие выдающиеся ученые Средней Азии, как Фараби (870—950), Ибн Сина (980—1037), аль-Хорезми (X в.), включивший раздел о музыке в энциклопедию «Ключи к наукам» («Мафотих аль-улум»). На их труды опирались музыкальные теоретики последующих столетий как в странах Востока, так и Запада [55, 56—60].

В энциклопедиях, излагавших все чистые и прикладные знания, известные в то время мусульманскому миру, музыке уделялось место среди математических дисциплин. Характерно, что авторы трактатов о музыке являлись замечательными для своего времени математиками и физиками, были весьма искусны в науках квадрививума (цикла наук, включавшего арифметику, геометрию, астрономию и музыку). Трактаты о музыке составляли часть их чрезвычайно обширных по тематике трудов.

Математическая форма выражения мысли считалась важным средством постижения музыки. Поскольку все определения музыкальных интервалов покоятся на числовых отношениях, постольку авторы трактатов прямо связывали математику и музыку.

Эта традиция, характерная для трактатов IX—X веков, продолжает сохранять свое значение в последующее время. Соблюдается и общая композиция трактатов. После вводной части, где излагаются мысли автора о предмете изучения, приводятся легенды о происхождении музыки, нередко обсуждается допустимость музыки с точки зрения ислама, следуют центральные разделы исследования, в которых рассматривается природа музыкального звука, определяются соотношения звуков и их последовательность, образующая интервалы и лады, способы объединения звуков в мелодию. Большой раздел трактатов составляет учение о ритме. Особое место уделяется музыкальным инструментам.

Начиная с IX—X веков и на протяжении многих последующих столетий в странах Среднего Востока развивается наука о музыке, разрабатываемая среднеазиатскими, иранскими и арабскими теоретиками. В начале XII века в Хорезме появляется энциклопедия Фахруддина ар-Рази «Собрание наук» («Джами уль-улум»), один из разделов которой посвящен музыке. XIII век отмечен ценными изысканиями выдающегося теоретика Сафи ад-Дина. XIV век приносит музыкальные трактаты иранских ученых аш-Ширази и аль-Амули. XV век дополняет блестящую плеяду музыкальных теоретиков именами Абду-

² В IX веке в Багдаде был учрежден «Дом мудрости», в задачу которого входили переводы греческих трактатов и составление к ним комментариев.

рахмана Джамии и аль-Хусейни, чья научная и творческая деятельность протекала преимущественно в Герате, а также Абдулкадыра Мараги, работавшего во второй половине жизни в Самарканде и в Герате. Наконец, XVI—XVII века обогатили музыкальную науку трактатами бухарцев Кавкаби и Дарвиша Али.

Музыкально-теоретическое наследие этих выдающихся мыслителей сравнительно мало изучено. Рассеянные по книгохранилищам стран Азии, Северной Африки и Европы, труды средневековых теоретиков Востока в большинстве своем дошли до нас переписанными каллиграфами значительно более позднего времени, чем время создания самих манускриптов. Отсюда неизбежные расхождения между разными списками одного и того же труда; отсюда же неточности, иногда ошибки, сделанные переписчиками, несведущими в данной отрасли знания. Число изданных трактатов о музыке незначительно. Обычно это просто перевод трактата на один из европейских языков, не сопровождаемый текстом подлинника. Главное место среди них принадлежит многотомному изданию д'Эрланже («La musique arabe»), содержащему переводы трактатов Фараби, Ибн Сины, Сафи ад-Дина и некоторых других авторов. Одно из немногих исключений — «Трактат о музыке» Абдурахмана Джамии, изданный на языке подлинника (персидском) и в переводе на русский язык [65].

Обратимся к самим трактатам, уделив особое внимание трудам Фараби.

Абу-Наср Мухаммед *Фараби* — основоположник средневековой науки о музыке³. В основе его музыкальной теории лежит математический принцип пифагорейцев. Известно, однако, что теория числовых пропорций была занесена в Грецию из древних цивилизаций Азии и что Пифагор прожил несколько лет в Вавилоне, познавая там науку о музыке. Отмечая множество совпадений, общность обоснований ряда положений в трактатах разного времени и разного (в географическом отношении) происхождения, А. А. Семенов высказывает не лишнее основание предположение, что теория музыки в Иране, Мавераннахре и Хорезме была разработана на одних и тех же принципах, корни которых уходят в глубь древних цивилизаций Месопотамии [170, 123]. Но если истоки музыкальной науки берут начало в древних культурах Востока, то последующее развитие она получает в эллинистической Греции, где складывается стройное, тщательно разработанное учение о музыке. Спустя восемь—десять веков эта наука обратным потоком возвращается на Восток, оказывая большое влияние на музыкально-теоретические воззрения средневековых ученых. Однако их труды — не простое повторение греческих трактатов. Восприняв основы учения о музыке, разработанные греками, среднеазиатские и иранские мыслители продолжают развивать их. Фараби пишет, что, изучив труды античных авторов, он заметил неясности, касающиеся музыкальной теории, пропуски некоторых вопросов, что и побудило его приступить к созданию своего трактата [218, 2].

Фараби, как и ученые последующих веков, не был склонен покорно принимать выводы своих великих учителей, как бы высоко ни расценивал он их научные достижения. Каждое теоретическое положение

³ Фараби родился в местности Фараб, по нижнему течению Сырдарьи (на территории современного Казахстана), творца по происхождению. Его зрелые годы прошли в центре Арабского Халифата (Багдаде, потом Алеппо), где были созданы труды, принесшие ему мировую славу. Из музыкально-теоретических сочинений Фараби сохранился лишь «Большой трактат о музыке» («Китаб ул-муסיки аль-кабир»).

подвергалось тщательному рассмотрению, а часто и проверке собственным опытом. Отсюда вытекала необходимость внесения существенных поправок в греческую теорию музыки.

Еще заметней различия между греческими и среднеазиатскими трактатами о музыке в разделах, содержащих описания музыкальных инструментов. Именно здесь наиболее ясно выявляется связь теории с практикой, и это важно подчеркнуть, учитывая известную умозрительность средневековой науки.

В вводной части первой книги «Большого трактата о музыке» Фараби⁴ говорит о двух видах музыкального исполнения: воспроизведение мелодий голосом и на инструментах. Сопровождая пение, инструментальная музыка дает ему большую силу и выразительность. Но существует и чисто инструментальная музыка, утверждает Фараби, которая выражает то, что голос выразить не в состоянии: «Мы можем уподобить этот вид музыки орнаменту, чей рисунок не напоминает никаких реальных вещей, но способен радовать взор» [218, 17].

Игра на музыкальных инструментах, как и пение, составляет часть музыкальной практики. Но по отношению к пению инструментальная музыка — искусство вторичное, менее совершенное.

В числе видов музыкального исполнения Фараби называет игру на ударных инструментах (бубне, тарелках), а также хлопанье в ладоши, танец, ритмичные движения (игра бровями, плечами, головой). Такие инструменты, как лютня, танбур, рубаб и духовые, превосходят перечисленные виды ритмического исполнения продолжительностью звука. Но хотя звук этих инструментов продолжителен, он все же не обладает всеми лучшими свойствами человеческого голоса. Более всего приближаются к звучанию голоса рубаб и духовые инструменты.

Вторая книга «Большого трактата о музыке» Фараби целиком посвящена музыкальным инструментам. Она так и называется — «Книга об инструментах». Последовательно и чрезвычайно детально описываются в ней инструменты, бытовавшие в эпоху Фараби. Остановимся на наиболее существенных моментах этого капитального труда, расположив инструменты так, как они рассматриваются в трактате.

Лютня⁵ — самый распространенный из инструментов — отнесена Фараби к тем струнным, звукоизвлечение на которых образуется благодаря делению струны на части (в отличие от арфы и цитры, чьи струны способны издавать только один звук каждая). На шейке лютни расположены лигатуры (или лады), проходящие под струнами. Лигатуры помещают параллельно струнодержателю, находящемуся в нижней части инструмента. «Привязанные к держателю, каждая в своем месте, струны протянуты вдоль лицевой стороны инструмента и собираются в одном месте, образуя таким образом подобие сторон нескольких треугольников, имеющих общее основание и общую вершину» [218, 166].

Лютня прошла длительный путь развития прежде, чем Фараби приступил к написанию «Книги об инструментах». В IX—X веках среднеазиатско-иранская лютня, получившая арабское название уд, имела грушевидный корпус, склеенный из тонких сегментов, легкую деревянную деку, короткую шейку с отогнутой головкой, на которой располагались колки для струн. Струн было четыре, иногда пять.

⁴ Перевод «Большого трактата о музыке» Фараби осуществлен д'Эрланже по четырем спискам труда, хранящимся в библиотеках Лейдена, Милана, Мадрида и Beyruta.

⁵ Здесь и дальше названия инструментов приводятся по изданию д'Эрланже. Легко понять, что под «лютней» подразумевается уд (барбат).

В «Посланиях Братьев чистоты» объясняется: «Мудрецы, занимавшие наукой о музыке, говорим мы, определили, чтобы струн у лютни было не более и не менее чем четыре. Тем самым они хотели уподобить свои творения происходящим в подлунном мире природным явлениям в подражание мудрости создателя <...>. Вот почему <струна> „зир“⁶ является подобием элемента огня, а издаваемый ею тон соответствует его жару и пылу; <струна> „масна“ является подобием элемента воздуха, а издаваемый ею тон соответствует влажности и мягкости воздуха; <струна> „маслас“ является подобием элемента воды, а издаваемый ею тон соответствует влажности и холодности воды; <струна> „бамм“ является подобием элемента земли, а издаваемый ею тон подобен тяжести и грубости земли. Описание свойств струн соответствует имеющимся между ними отношениям и тем воздействиям, которые оказывают издаваемые ими тона на смесь природы тех, кто их слушает»⁷.

Четыре струны лютни настраивались в кварту по отношению друг к другу. На шейке навязывались лады. Их было тоже четыре: первый — указательного пальца, второй — среднего, третий — безымянного, четвертый — мизинца. Те же позиции повторялись на каждой струне. В целом (учитывая звучание пустых струн и звуков, извлекаемых на всех позициях четырех струн) получался диапазон почти в две октавы. Фараби называет такой звукоряд несовершенным. Для достижения полных двух октав — совершенного звукоряда — он рекомендует добавить пятую струну, настроив ее на кварту выше четвертой. Пятая струна получила арабское название «хадд» («резкая»). Поэтому некоторые последующие авторы заключили, что Фараби ввел пятую струну лютни (уда), чему противоречит тот факт, что еще аль-Кинди (ок. 790—874) упоминал о добавлении пятой струны к четырем основным струнам уда [230, 630]. Тогда же (в IX в.) низкие струны стали делать из кишок животных (а не из шелка, как раньше), а вместо деревянного плектра вошел в употребление костяной⁸. Однако в эпоху Фараби пятиструнный уд не получил еще широкого распространения.

В трактате Фараби нет изображения уда. Этот пробел можно восполнить, обратившись к изобразительному материалу произведений художественного ремесла той же эпохи. Современник Фараби багдадский халиф Джафар аль-Муктидир-би-алах (908—932) был большим любителем вина и веселья. Халиф велел выбить серебряную медаль, на которой он был изображен играющим на уде [86, 12]. Хорасанское серебряное блюдо XI века повторяет тот же мотив [244, ил. 22]. Благодаря большей четкости изображения в правой руке персонажа хорошо просматривается плектр (рис. 43). Характерно и расположение струн: в основании расстояние между ними шире, чем у головки. Впрочем, это мы наблюдаем и на более раннем изображении (ил. 37). Такое расположение струн напоминает описанные Фараби «треугольники» (см. с. 76).

Танбур. Из всех видов струнных инструментов танбур наиболее близок уду, утверждает Фараби. Его звуки, как и уда, образуются путем деления струн на части. Танбур был распространен почти так же широко, как уд, и почти так же был любим народом. Обычно танбур

⁶ «Зир» — самая высокая струна четырехструнной лютни. (Примеч. Т. В.)

⁷ Братья чистоты — религиозно-философская организация, возникшая в Багдаде в середине X века. Написанные участниками этой организации трактаты составили обширную энциклопедию под названием «Послания Братьев чистоты». В раздел энциклопедии, посвященный математическим наукам, вошел «Трактат о музыке», откуда и заимствована приведенная цитата в переводе А. В. Сагалева [119, 272—273].

⁸ В средние века лютневый плектр делался обычно из орлиного пера.



имел две струны, иногда — три. Мы будем изучать, уточняет Фараби, двухструнный танбур.

В стране, «где мы пишем свой труд, под именем танбур известны два вида инструмента: хорасанский, пользующийся почетом в Хорасане и странах, прилегающих к нему с востока и с севера, и багдадский танбур, на котором играют в Ираке и в странах, граничащих с ним с юга и запада» [218, 217]. Эти два вида танбура различаются и по форме, и по пропорциям. Оба они снабжены в основании шишечкой («пуговкой»), называемой в Ираке *sabibach*. Она служит для привязывания струн, проходящих затем через подставку. Подставка помещена на лицевой стороне инструмента, недалеко от основания. Она имеет две канавки, которые направляют струны так, чтобы они не соприкасались. Колки помещены один против другого или с одной стороны инструмента. У обоих видов танбура струны натянуты параллельно.

Фараби объясняет, как именно на двух струнах багдадского танбура получать различные звуки и интервалы. Однако, утверждает ученый, в обычном расположении ладов (их здесь пять) и позиций пальцев это инструмент несовершенный. Его звукоряд не богат ступенями, и мелодии, которые для него сочиняют «вплоть до наших дней» (до времен

Фараби.— Т.В.), сами несовершенны и плохо сконструированы [218, 241]. Если же изменить звукоряд (Фараби предлагает различные способы), то на багдадском танбуре будет невозможным исполнение старых композиций.

Танбур из Хорасана (или хорасанский танбур) характерен тем, что форма его в разных странах варьируется. Этот вид танбура всегда имеет две струны одинаковой толщины. Их расположение и способ прикрепления те же, что и у багдадского танбура. Отличие же в том, что хорасанский танбур имеет много ладов, расположенных на шейке,— от порожка до половины длины инструмента. Некоторые из ладов фиксированные, другие подвижные. Фиксированных ладов обычно пять. Первый помещается на девятой части расстояния, отделяющего порожек от подставки, второй—на четвертой части этого расстояния, третий—на его третьей части, четвертый—на половине, пятый—на девятой части расстояния между подставкой и половиной длины струны.

Подвижных ладов на хорасанском танбуре было много. Фараби останавливается на самых распространенных, число которых чаще всего равнялось тринадцати. Они располагались между основными (фиксированными) ладами.

Две струны хорасанского танбура настраивались в унисон, в секунду, в кварту, в квинту. Квартовая настройка была особенно распространенной и называлась «лютневой». Настройка, соответствующая интервалу в один тон плюс лимма, называлась «бухарской»⁹. В зависимости от настройки и количества ладов число ступеней на хорасанском танбуре достигало тридцати двух. Но более употребительный звукоряд включал двадцать четыре ступени. Большое количество позиций требовалось потому, что на хорасанском танбуре игралось огромное количество «диатонических композиций» [218, 250].

⁹ Лимма, или малый полутон — интервал, равный 90 центам

Флейты. К флейтам Фараби причисляет разные духовые инструменты, объединяя их в одну группу по принципу звукообразования (движение воздуха в трубке, производимое вдуванием). Не уделяя этим инструментам столь же большого внимания, как танбурам и лютне, Фараби останавливается главным образом на вопросе соотношения силы и высоты звука с длиной трубки (ее звучащей части) и ее диаметром. Можно думать, что эти опыты проводились при помощи открытой трубки с разным количеством отверстий.

После общих рассуждений Фараби переходит к распространенным в его время видам духовых инструментов. Один из них — «простая флейта» (д'Эрланже не приводит термина оригинала) с отверстиями, расположенными «по прямой линии». Судя по описаниям д'Эрланже, то была открытая трубка с цилиндрическим каналом и деревянной втулкой, вставленной в трость. Инструмент имел семь лицевых и два тыльных отверстия.

Подобного рода продольные флейты (под разными названиями) до сих пор бытуют у многих народов. В верхний конец инструмента вставляется деревянная втулка (иногда ту же роль играет язык или губа исполнителя), образующая щель, через которую воздушная струя направляется на острый край стенки ствола или на срез свисткового отверстия, в отдельных случаях расположенного на лицевой стороне ствола (как у таджикского тутака).

Другим распространенным духовым инструментом был сурнай, причисляемый Фараби к флейтам. На лицевой стороне ствола располагались восемь игровых отверстий, на тыльной одно и два по бокам. Сурнай Фараби, как и современный, имел двойную трость.

Фараби упоминает также о двойной флейте, называемой дубаем. Она существовала в двух видах: у одних инструментов две трубки могли соединяться у отверстия для вдувания и раздвигаться в нижней части; у других — обе трубки на всем протяжении располагались параллельно. В первом случае инструмент похож на авлос; его изображение мы видим на Айртамском фризе.

Рубаб (по Фараби) входит в число тех инструментов, которые производят звуки вибрацией отдельных участков струн. Рубаб имеет одну или две струны. Струны могут быть одинаковой толщины или разной. В последнем случае более толстая будет соответствовать второй струне лютни, а более тонкая — третьей. Однако иногда бывают рубобы с четырьмя струнами. Некоторые из них одинарные, другие — двойные.

Как и танбур, рубаб имеет в нижней части «пуговку». По параллельному положению струн и устройству подставки инструмент напоминает хорасанский танбур. Ладов у рубабобы обычно нет. Фараби замечает, что музыканты сами знают, в каком месте надо нажать струну, чтобы получить нужный звук.

Интервальное соотношение двух струн рубабобы различно. Наиболее предпочтительной Фараби считает квартовую настройку. Инструмент, настроенный таким образом, способен лучше всего аккомпанировать лютне. При секундовой настройке рубабобы может «вполне удовлетворительно» сочетаться с хорасанским танбуром.

Интервалы, извлекаемые на рубабобе, не менее консонантны, чем на других инструментах. И если рубабобы — инструмент низшего порядка, то это, утверждает Фараби, потому, что на нем очень трудно достигать совершенных результатов. Кроме того, рубабобы звучит слабей, чем иные инструменты.

Некоторые современные исследователи полагают, что, описывая рубабобы, Фараби имел в виду инструмент смычковый [44, 61]. И хотя он о смычке прямо не упоминает, с этим можно согласиться, учитывая ряд приводимых в трактате данных. Так, в общем введении к труду Фараби выделяет рубабобы и сурнай как инструменты, более всего напоминающие по звучанию человеческий голос. Естественно предположить, что это сходство, то есть протяженность звука, возникает при игре смычком (а не щипком, как на лютнях и танбурах). Далее. В вводной части «Книги об инструментах», где Фараби классифицирует инструменты, он особо выделяет те струнные, на которых звук извлекается путем «... трения о другие струны или о что-либо подобное» [218, 23] (в отличие от прочих, чьи струны приводятся в колебание щипком). Если высказанные здесь соображения верны, то слова Фараби — важное звено в цепи доказательств, аргументирующих давнее бытование в Средней Азии смычковых инструментов.

Изобразительный материал этого времени не воспроизводит смычкового рубабобы, тогда как щипковый рубабобы представлен достаточно широко. Он состоял из резонатора и сравнительно длинной шейки.

Существовали две разновидности щипкового рубаба — с деревянной декой и с составной: верхняя (более узкая) часть деки была деревянной, нижняя (округлая) — кожаной.

Арфа. Фараби пишет, что арфа принадлежит к числу инструментов, производящих звук путем колебания открытых (или пустых) струн. Для каждой ступени звукоряда у нее есть специальная струна, как и у других инструментов той же группы. Человеку, изучающему такие инструменты, необходимо обладать слухом более точным и чувствительным, чем обычно при изучении тех инструментов, звук на которых извлекается путем деления струны на части. Существуют арфы с одиннадцатью и двенадцатью струнами, но более удобны для игры пятнадцатиструнные арфы.

д'Эрланже полагает, что арфа Фараби имела пятнадцать струн, настроенных диатонически и дающих звукоряд в диапазоне двух октав [218, 288]. В тех случаях, когда такая арфа аккомпанировала лютне, настройка всех ее струн должна была соответствовать звукоряду лютни, получаемому на пяти струнах при помощи всех пальцевых позиций. Для пополнения недостающих ступеней Фараби предлагал увеличить число струн арфы до двадцати пяти.

Внешний облик арфы, описанной Фараби, сохранили изделия из металла. Судя по ним, можно думать, что из всех типов арф эпохи античности и раннего средневековья наиболее жизнеспособной оказалась арфа с вертикальным, несколько согнутым резонатором (чанг). Она же устойчиво сохраняет свое место в иранских художественных изделиях последующих веков. Арфа становится в это время обязательным компонентом известной композиции, связанной со сказанием о шахе Бахрам-Гуре и его любимой музыкантши и певицы Азаде. Этот мотив во множестве вариантов представлен на иранских сосудах и рельефах XII—XIII веков [250, табл. 1300-А].

Описанием арфы исчерпывается раздел трактата, посвященный инструментам с открытыми струнами; им же завершается «Книга об инструментах». Все инструменты, описанные в «Книге», подчеркивает Фараби, созданы для музыкальной практики. И хотя ни один из них не сконструирован для проведения акустических опытов, многие легко могут быть использованы с этой целью.

Единственное исключение — инструмент, о котором идет речь в одном из разделов книги третьей «Большого трактата о музыке». Фараби называет раздел «Конструирование инструмента для экспериментальной проверки теории» и начинает его знаменательной фразой: «Цель всякой науки — постижение истины» [218, 158]. Для опытов, связанных с вопросами музыкальной теории, Фараби предлагает сконструировать специальный инструмент с пятнадцатью открытыми струнами, натянутыми на ящик в форме параллелепипеда. Характерно, однако, что в «Книге об инструментах» он не получает отражения. Очевидно, в связи с теоретическим, а не практическим назначением этого экспериментального инструмента.

По причине не совсем понятной в «Книгу об инструментах» не вошел шахруд. Ему уделено лишь несколько строк в первой книге «Трактата о музыке». Фараби сообщает, что из всех инструментов его времени

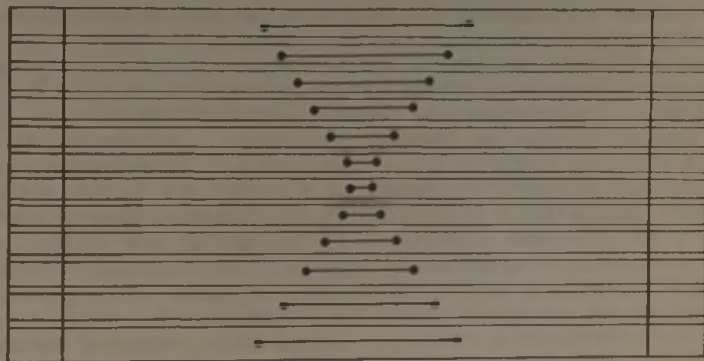
шахруд наиболее богат по звучанию (звукоряд шахруда достигает четырех октав). Он изобретен недавно, пишет Фараби, жителем горной местности близ Самарканда. Из Согда шахруд распространился в другие страны (Месопотамию, Сирию, Египет). На нем можно исполнять композиции старинные и новые, разных стран к удовольствию всех [218, 42—43].

Из краткого сообщения Фараби невозможно представить себе, каким был шахруд. Некоторые исследователи полагают, что это усовершенствованный вариант или самый совершенный образец руда («Шахруд» — «Царь рудов») — инструмента лютневого типа [218, 311—312]. Объяснение это могло бы казаться убедительным, если бы изображения шахруда (в схематизированном виде), встречающиеся на страницах средневековых трактатов, не противоречили ему: эти изображения (хотя и не во всем понятные) явно имеют в виду один и тот же оригинал — инструмент с четырехугольным резонатором в виде ящика и большим числом натянутых над ним струн. Фармер приводит чертеж, заимствованный им из каирского списка «Трактата о музыке» Фараби [223, ил. 80]. Хотя конструкция не ясна, можно догадаться, что это разновидность так называемого «псалтерия» (по терминологии Фармера), или «цитры» (по терминологии д'Эрланже). И еще один аргумент: если бы шахруд был усовершенствованным видом многострунной лютни, то такой инструмент вряд ли исчез бесследно. Между тем известно, что и во времена Фараби и позже лютня (уд) оставалась пятиструнной и лишь спустя несколько столетий приобрела шестую струну.

Но если шахруд вид псалтерия, то он не мог быть изобретен в указанный Фараби период, поскольку существовал задолго до этого. Остается предположить, что Фараби имел в виду какую-то новую разновидность давно известного инструмента, знакомого жителям Самарканда еще в первые века н.э.

В разделе «Книги об инструментах», посвященном арфе, Фараби упоминает ма'азиф — инструмент, по способу звукоизвлечения близкий арфе (звуки образуются путем колебания открытой струны, то есть каждая струна издает только один звук). Возможно, что это и был тот самый инструмент, который впоследствии получил арабское название канун. Подробные сведения о нем мы получаем из источников более позднего времени. Так, например, Сафи ад-Дин пишет, что существовали два вида кануна: трапециевидный — собственно канун и прямоугольный — нузха.

В персидском (анонимном) трактате XIV века «Канз аль-Тушаф» — «Дар сокровищ» (Британский музей, Лондон) — есть описание кануна и нузхи с приложением рисунков. Приводим его, пользуясь публикацией Фармера [224, 12—14, фиг. 2, 3]. Как пишет автор трактата, канун делался из сливового дерева (или из виноградной лозы). Длина его нижней (басовой) стороны была 81 см, противоположной (короткой) стороны — 40,5 см, косой стороны — 74,25 см. У кануна тринадцать тройных струн (всего тридцать шесть); поперечная линия с правой стороны обозначает подставку; на этой же (косой) стороне располагаются колки (рис. 44).



Нузха в два раза больше кануна, изготовлялся из самшита, кипариса или красного тала. Верхняя дека, подобно деке уда, очень тонка. Струн — много (больше ста), часть их — тройные. Они натягивались над всем корпусом инструмента; между ними помещались одинарные струны разной длины (рис.45). Колки располагались на левой стороне инструмента. На нузхе, как и на кануне, играли пальцами обеих рук.

Фармер упоминает о «знаменитом виртуозе» и музыкальном теоретике конца XIV — начала XV века азербайджанце Абдулкадыре Мараги (Гаиби)¹⁰, описавшем канун в трактате «Собрание мелодий в науке музыки» («Джами аль-алхан фи-илм аль-мусики» — Бодлеанская библиотека, Оксфорд) [224, 14]. Инструмент был трапециевидной формы, с резонатором, имел семьдесят две медные (тройные) струны (то есть звукоряд его включал двадцать четыре ступени).

Если судить по данным изобразительного искусства XIV — XVII веков, то можно думать, что канун был гораздо более распространенным инструментом, чем нузха. Мы встречаем его на миниатюрах художественных школ разных восточных стран.

Но вернемся к Фараби. С учетом ма'азифа и шахруда его трактат охватывает все основные виды инструментов восточного средневековья. Из текста трактата можно заключить, что они использовались для сольной игры, а также в сочетании друг с другом. Ведущая роль в ансамблях принадлежала уду. В «Книге об инструментах» Фараби объясняет, как надо настраивать танбур, рубаб или арфу, чтобы они могли сопровождать игру на уде. Изобразительный материал (миниатюры XIV — XVI вв.) подтверждают широкое распространение ансамблевых форм исполнения.

Таким образом, Фараби заложил основы инструментоведения как раздела музыкальной науки. Характерно, что связь с музыкальной теорией эллинистической Греции можно усмотреть здесь лишь в

44. Канун. Анонимный трактат о музыке. Список XIV в. Лондон, Британский музей.

45. Нузха. Анонимный трактат о музыке. Список XIV в. Лондон, Британский музей.

10. Абдулкадыр ибн Гаиби (Мараги) родился в Азербайджане (г. Марага); вторая половина его жизни прошла в Самарканде при дворе Тимура, умер в Герате [6].

методах изучения инструментария. Сам же инструментарий, описанный Фараби, отличен от греческого. Совершенно очевидно, что и рекомендации Фараби по способам сочетания инструментов — также результат наблюдений над живой музыкальной практикой. «Книга об инструментах» возникла как обобщение громадного опыта, накопленного в области культуры музыкального инструментализма народами Среднего Востока к концу I тысячелетия нашей эры. В этом смысле «Книга об инструментах» Фараби — явление уникальное.

Однако отсюда не следует, что наука о музыкальных инструментах Востока, впервые столь обстоятельно разработанная Фараби, не получила дальнейшего развития в трудах его последователей. И если иных специальных исследований, подобных «Книге об инструментах», нет, то описания отдельных инструментов или упоминания о них, вкрапленные в музыкально-теоретические разделы трактатов, весьма характерны для восточной науки о музыке. Инструментоведение на Востоке не «отпочковалось» от музыкальной теории, не образовало самостоятельную дисциплину — оно вошло составной частью в единую систему музыкальных знаний.

К Фараби наиболее близок по времени другой великий среднеазиатец — *Ибн Сина*, уроженец селения Афшане близ Бухары. Среди его многочисленных трудов, посвященных различным отраслям знаний (медицине, математике, физике, астрономии и др.), имелись и музыкально-теоретические. Не все они дошли до нас. В многотомник д'Эрланже вошел «Трактат о музыке» из энциклопедии «Книга исцеления» («Китаб уш-Шифа»). Следуя Фараби, *Ибн Сина* помещает музыку (точнее, музыкальную теорию) в раздел математики, определяя ее как науку, изучающую звуки в их соотношении друг с другом и имеющую целью установление твердых правил для создания композиций [219, 110].

Инструменты не занимают большого места в трактате. Им отведено лишь несколько страниц. *Ибн Сина* делит струнные на плекторные (барбат, танбур), на инструменты с открытыми струнами, протянутыми вдоль всего резонаторного ящика (шахруд), и со струнами, заключенными между двумя стойками (лира). Но есть еще инструменты, добавляет *Ибн Сина*, по струнам которых водят смьчком — таков рабаб (рубаб). Среди духовых в трактате упоминаются флейта и сурнай, а также «византийский органун».

Детальное описание получает только уд, в переводе д'Эрланже всегда обозначаемый термином «лютня», хотя *Ибн Сина* употреблял персидский термин «барбат», вводя его в арабский текст своего трактата.

Как уже говорилось, барбат был издавна распространен среди ираноязычных народов. В VIII веке он стал известен арабам Ирака, и первым музыкантом, игравшим на нем арабскую музыку, стал *Ибн Сурайи* [224, 94]. Можно думать, что вплоть до времени *Ибн Сины* (до второй половины X — начала XI в.) термин «барбат» был синонимом термина «уд». Доказательством служит утверждение аль-Хорезми (X в.), что «барбат есть уд» и что само слово «барбат» означает «грудь утки» (бар — грудь, бат — утка), с видом которой инструмент имеет

сходство (если смотреть на него сбоку) [224, 95]. В словаре Махмуда Кашгарского (XI в.) тоже говорится, что барбат—это инструмент с «утиной грудью» [84, 188].

Прослеживая интересующую нас тему в трактатах последователей Фараби и Ибн Сины, мы обнаруживаем, что за редкими исключениями речь идет об одних и тех же инструментах. Главное внимание везде уделяется уду, считавшемуся «совершеннейшим из инструментов». На протяжении семи—восьми столетий он устойчиво сохраняет свои типичные черты. Но корпус его становился больше, шейка, соответственно, немного длинней, число струн увеличивалось, появились двойные струны.

Особый интерес представляет собой вопрос о ладах (лигатурах) уда. Почему в трудах теоретиков уд описывается и изображается как ладковый инструмент, тогда как на книжных миниатюрах уд всегда без ладов? Фармер объясняет это тем, что уд якобы первоначально был инструментом ладковым, а к XIII веку лады перестали навязывать на шейку инструмента [225, 66]. Но почему и в более раннее время, начиная от терракот Афрасиаба и до иранских серебряных сосудов VII—IX веков, короткая лютня всегда изображается без ладов? По мнению Фармера, это вызвано сложностью изображения мелких деталей в изделиях из металла, камня, глины [225, 66]. Этот аргумент не убеждает,— хотя бы потому, что на тех же изделиях имеются такие детали, как струнодержатель, резонаторные отверстия на деке лютни или колки для натягивания струн на ее головке. А может быть, дело в другом? Может быть, лады на шейке уда появились на страницах трактатов в результате стремления ученых теоретически осмыслить и графически закрепить то, чем пользовались музыканты в своей творческой практике, но пользовались интуитивно, без всяких графических обозначений. Интересно высказывание одного из арабских музыкантов XIV века (его приводит Фармер), который говорил, что ему не нужны лады (*dasatin*), так как он и без них знает место каждого звука на шейке лютни [225, 65]. Думается, именно в этом суть вопроса. Иначе трудно понять, почему на протяжении всего средневековья авторы трактатов, в отличие от художников, упорно воспроизводят схему расположения ладов (число их варьировалось) на шейке уда¹¹.

Систему музыкальных знаний Фараби и Ибн Сины дополнил и во многом развил Сафи ад-Дин. В отличие от Фараби он не оставил нам специального труда, посвященного музыкальным инструментам. Описание уда, содержащиеся в его двух трактатах, подчинены изучению звукорядов, ладов и музыкальных композиций. Главное достижение Сафи ад-Дина—разработка стройной системы «модусов» (ладов или, точнее, ладовых попевок), зафиксированных при помощи знаков арабского алфавита и получивших определенные наименования. Уд послужил основой опытов, с помощью которых Сафи ад-Дин аргументировал свои теоретические положения.

Описание уда в «Рисолатун аш Шарафийа» («Книга о благородностях») или «Книга Шарафийа») Сафи ад-Дина начинается так: «Знай, что самый знаменитый и самый совершенный среди инструментов тот,

¹¹ Интересно, что уд, сохранившийся до наших дней в народном быту Армении и Азербайджана, тоже не имеет ладов.

который носит имя уд ('Awd). Он наделен пятью струнами. Самая низкая из них—бам; за ней следует маслас, масна, зир и хадд (самая высокая). Настройка струн квартовая» [220, 110]. Уд имеет обычно семь лигатур. Они закреплены на своих местах. Эти лигатуры отмечают на шейке струнного инструмента специальные точки, соответственно которым струны издают звуки разной высоты.

Далее Сафи ад-Дин объясняет позиции пальцев на всех струнах, сопровождая изложение графическими таблицами. Он сообщает, что в его время каждый модус (или «жанр», по терминологии д'Эрланже) получил в практике «мастеров искусства» специальные наименования (Ушшак, Нава, Раст, Новруз, Ирак и т.д.).

В другом трактате того же автора («Китаб уль-адвар» — «Книга о кругах»), вошедшем в «Арабскую музыку» д'Эрланже в изложении одного из комментаторов Сафи ад-Дина (рукопись датирована 1375 г., Британский музей, Лондон), дается схема расположения струн и лигатур пятиструнного уда [220, 372].

Полное изображение уда с пятью двойными струнами и семью ладами содержит список «Китаб уль-адвар», датированный 1333—1334 годами (Бодлеанская библиотека, Оксфорд). Воспроизводим изображение, пользуясь публикацией Фармера (рис. 46) [223, ил. 81].

Таким образом, за 300 лет, отделяющих Сафи ад-Дина от Фараби, усовершенствования конструкции уда свелись к следующему:

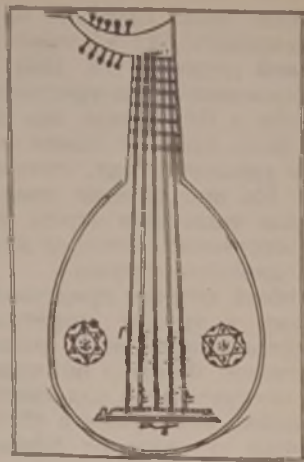
а) окончательно закрепилась пятая струна, уравненная в «правах» со всеми остальными; б) струны стали двойными; в) увеличилось число лигатур: вместо четырех их стало семь.

Разумеется, эти усовершенствования не возникли сами по себе, они были вызваны общим ростом музыкальной культуры, повышением требований к исполнительству, следовательно, и к музыкальным инструментам.

Уд сохраняет конструкцию и в последующее время. О пяти струнах уда, настроенных в кварту, и его семи ладах пишут аш-Ширази (1236—1310), Джами (1414—1492), аль-Хусейни (вторая половина XV в.) [119, 299—300, 312]. Полное представление о настройке и звукоряде уда дает подробный чертеж его шейки, приведенный в «Трактате о музыке» Джами [65, 81].

Детальное описание уда в трудах средневековых теоретиков несомненно было связано с особой ролью этого инструмента в исследованиях природы звука и в разработке систем ладов и звукорядов. Ни один другой инструмент не пользовался столь пристальным вниманием ученых. Проследить по данным трактатов, имеющихся в нашем распоряжении, эволюцию других инструментов (скажем, танбура, что было бы особенно интересно) нельзя. Можно лишь выявить названия инструментов, упоминаемых в трактатах о музыке, и попытаться разобраться в том, что подразумевалось под этими названиями.

Как уже говорилось, главное внимание авторов трактатов привлекает уд. Характерно, однако, что в персоязычных трактатах XI—XII веков нередко встречается и термин «барбат». Примером может служить трактат «Учение о начатках музыки» Фахруддина ар-Рази (1150—1210)¹², представляющий собой раздел Энциклопедии, написанной для



46 Уд Сафи ад-Дин. «Китаб уль-адвар». Список XIV в. Оксфорд, Бодлеанская библиотека

¹² Фахруддин ар-Рази родился в Рее (Восточный Иран), жил в Азербайджане, затем в Хорезме, где создал энциклопедию «Собрание наук».

шаха Хорезма и в сжатой форме излагающей все известные мусульманскому миру знания [157]. Называя барбат — инструмент популярный в его время, — Фахруддин ар-Рази перечисляет его струны: бам (толстая струна), маслас (рядом с бам), масна (рядом с маслас) и зир (самая тонкая). Отсюда следует, что, во-первых, названия струн уда и барбата совпадали и что, во-вторых, параллельно бытовали два однозначных термина: «уд» (у Фараби), «барбат» (у Фахруддина ар-Рази). Спустя два с половиной века (после появления Энциклопедии Фахруддина ар-Рази) гератский теоретик аль-Хусейни так сформулировал эволюцию короткой лютни: «Древние построили музыкальный инструмент, укрепили четыре струны, потом была добавлена еще одна; теперь этот инструмент называют уд» [202, 87].

Интересные данные об инструментах содержатся в уже упомянутом трактате XIV века «Канз аль-Тухаф». О его ценности свидетельствуют частые ссылки Фармера на этот труд. Им опубликованы несколько рисунков из этого трактата. Приводим два из них: гиджак (рис.47) и рубаб (рис.48) [244, 99, ил.85, 86].

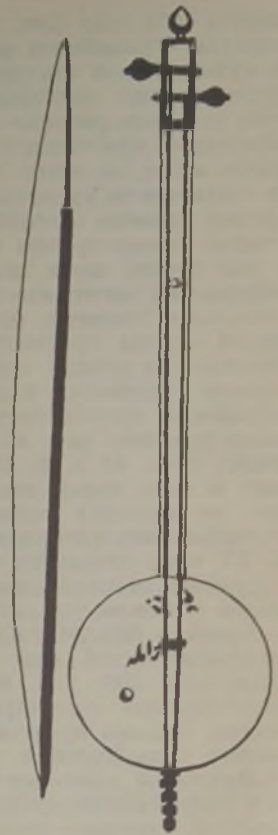
Как пишет Фармер, аннотируя рисунки, гиджак имеет корпус из бронзы (в форме полушария), покрытый кожей. Шип для упора инструмента — из металла. Длинная шейка гиджака делалась из миндального, орехового или (что лучше) из очень крепкого черного дерева. Обе струны (зир и хадд), настроенные в квинту, проходят через подставку и задеваются смычком из конского волоса (каман). Волос, согласно сведениям рукописи, должно быть не меньше девяти и не больше сорока.

В трактате *Мараги* те же данные по технологии изготовления гиджака дополняются указанием на то, что его корпус делается также из скорлупы кокосового ореха и что инструмент звучит лучше, если его струны шелковые [244, 112]. Настроены они обычно в кварту, но возможны и другие настройки. Согласно *Мараги*, кеманча и гиджак — инструменты однотипные, но последний имеет несколько больший (обычно деревянный) корпус. И еще одно отличие отмечает ученый: у гиджака, помимо основных двух струн, имеются резонирующие (число их доходит до семи). Этим, очевидно, и объясняется появление на миниатюрах XV—XVI веков гиджаков с четырьмя и больше колками. Дека и у гиджака и у кеманчи была кожаной.

Корпус рубаба делался из урюкового или сливового дерева (дерево нужно предварительно вымачивать в кипяченом молоке, чтобы оно лучше поддавалось обработке) [244, 98]. Одна половина корпуса закрывалась деревянной декой, другая — кожаной. Струн было семь.

Если гиджак, описанный и изображенный в трактате «Канз аль-Тухаф», до наших дней сохранил свои типичные черты в быту народов Узбекистана и Таджикистана, то рубаб такого вида ныне почти не употребляется. На нем играют лишь на Памире [50, ил.644, 645]. Но в средние века он, по-видимому, имел широкое распространение, о чем и свидетельствует его изображение в трактате.

Неожиданную и тем более удивительную реплику рубабу из этого трактата дают наскальные рисунки, обнаруженные на Западном Памире (район кишлака Лянгар) Таджикской археологической экспе-



47 Гиджак. Анонимный трактат о музыке. Списьок XIV в Лондон, Британский музей

дицией в 1972 году (рис. 49)¹³. Как пишет археолог В. А. Ранов, здесь находится «уникальное для всей Средней Азии скопление изображений музыкальных инструментов — рубабов. Иногда это очень четкий рисунок хорошо знакомого каждому памирцу инструмента, в другом случае значение рисунка едва угадывается» [158]. Большое количество изображений однотипных инструментов (около 350), сосредоточенных в одном месте, не могло быть случайным. Верней всего, оно связывалось с какими-то культовыми обрядами. Но к какому именно культу и к какому времени относятся эти обряды, определить пока невозможно (в статье Ранова группа наскальных рисунков не датируется). В том, что мы имеем здесь дело с рубабом, сомневаться не приходится. Изображения воспроизводят и округлый его резонатор, переходящий в довольно длинную шейку, и характерный поворот головки, на которой иногда просматриваются четыре колка (рис. 49 а, з). Но типичные для рубаба «зубцы» (в месте перехода корпуса в шейку) на рисунках становятся вдруг похожими на руки, благодаря чему все изображение приобретает вид человеческой фигурки — иногда с «воздетыми руками» (рис. 49 б, г), иногда «сидящей» или «коленопреклоненной» (рис. 49 в, д). По всей видимости, эти наскальные рисунки имели в свое время какой-то магический смысл¹⁴. Как бы там ни было, но находка таджикских археологов представляет огромную музыкально-историческую ценность.

К XV веку относится первое упоминание о дутаре — двухструнном инструменте, широко распространенном в наши дни у среднеазиатских народов (узбеков, таджиков, туркмен). Дутар упоминается в «Каноне» аль-Хусейни (ИВАН УзССР), где он (наравне с удом) служит экспериментальной базой для разъяснения системы двенадцати макомов (ладов) [119, 309; 156, 64—69]. Можно расценивать этот факт как доказательство популярности инструмента уже во времена аль-Хусейни. Однако представить себе во всех деталях дутар XV века по трактату аль-Хусейни довольно трудно. Исследуя этот вопрос, И. Р. Раджабов приходит к выводу, что шейка у дутара была короче, чем у современного дутара, корпус меньше, чем у уда, но больше, чем у домбры, струны — шелковые или жильные [153, 308]. Ладов у него (как сообщает аль-Хусейни) — семь. Таким образом, главный признак дутара, описанный аль-Хусейни, — две струны. Может быть, в трактате фигурирует не новый инструмент, а новый термин, закрепившийся за одной из разновидностей традиционного танбура, описанного еще Фараби. Появление термина «дутар» могло быть вызвано необходимостью отличить инструмент с двумя струнами¹⁵ от инструментов того же типа, но с большим количеством струн.

В персоязычных трактатах XIII—XVII веков, помимо уда, встречаются и другие струнные — чанг, канун, нузха, рубаб, танбур, а также духовой инструмент най. По некоторым деталям описания можно уловить изменения, коснувшиеся и отдельных инструментов (как, например, уда) и способов игры на них. Так, если Фараби описывал танбур как шипковый инструмент, то спустя три с половиной века иранский теоретик аш-Ширази (1236—1310) упоминает о смычковом танбуре. Вслед за Фараби аш-Ширази считает человеческий голос

¹³ Автор данной книги пользуется случаем поблагодарить В. А. Ранова за присланные прорисовки наскальных изображений рубабов.

¹⁴ Следы древних связей рубаба с культовыми обрядами сохранились на протяжении веков, о чем свидетельствуют данные средневековой литературы (см. об этом дальше); о том же говорит участие рубаба в похоронном обряде, наблюдавшемся В. А. Рановым в некоторых районах Таджикистана (например, в Вахане). Не здесь ли кроется объяснение происхождения загадочных «отростков» («зубцов») на корпусе инструмента, чей силуэт в далеком прошлом, возможно, символизировал фигуру человека, совершающего какой-то религиозный обряд или магический ритуал? Но если это так, то рисунки из Лямгара переносят нас в глубокую древность, независимо от того, когда именно высекла их на скалах рука художника. Может быть, это событие произошло в средние века, но пержиточная функция изображений сохранилась от гораздо более древних времен. Ведь рубаб с «зубцами» условно-орнаментальной формы запечатлен на рельефах Ганджары. Следовательно, уже тогда (почти 2000 лет назад) рубаб прошел длительный путь развития, в процессе которого первоначальный смысл необычных «отростков» был забыт, и они превратились в украшение. Это тем более возможно, что музыкально-конструктивного значения такие «отростки» иметь не могли.

¹⁵ Ду (ираноязычн.) — два, тар — струна.

самым благородным из музыкальных инструментов. По звучанию наиболее близок к нему най. За ним следует танбур, который, утверждает аш-Ширази, «как смычковый инструмент обладает слабым звуком» [119, 299].

Источником сведений о музыкальных инструментах может также служить бухарский трактат XVII века. Его автор — выдающийся певец (хафиз) и арфист (чанги-йи-хакани) *Дарвиш Али* — был придворным музыкантом правителя Мавераннахра Имам-Кули-хана (1611—1642) [172]. Сочинение отражает характерные для того времени вкусы и взгляды на музыку.

Как и авторы предшествующих трактатов, Дарвиш Али посвящает специальные главы труда толкованию понятий ладов и ритмов. Вместе с тем его трактат отличается от многих других тем, что в нем излагаются сведения о людях искусства: «ученых и поэтах, оставивших труды по музыке» (глава VII), «знатоках и ценителях музыки» (глава VIII), «совершенных и талантливых людях, составивших множество музыкальных произведений». Благодаря тому, что по традиции к имени собственному этих «совершенных и талантливых людей» прибавляется слово, указывающее их специализацию в игре на том или ином инструменте (гиджаки — гиджакист, дутари — дутарист, кануни — канунист и т. д.), мы получаем богатый материал, позволяющий установить типы инструментов, бытовавших в Мавераннахре и в Восточном Иране в XVI—XVII веках.

Пятая и шестая главы трактата посвящены музыкальным инструментам. К сожалению, в изложении А. А. Семенова (с. 16—20) многое упущено в описании инструментов; сохранены лишь краткие характеристики и легенды о их происхождении. Вот некоторые сведения: танбур — древнейший из музыкальных инструментов, он — «учитель всех инструментов», чанг (арфа) посвящен планете Венера (Зухре) — покровительнице музыкантов. Он имеет двадцать шесть струн и семь ладов (парда); «эти семь парда служат для исполнения на нем семи макамов»¹⁶. Однако современному виртуозу на этом инструменте необходимо достичь того, чтобы исполнять на чанге все двенадцать макамов» [172, 17]. Най — один из древних инструментов — делается из тростника или из свежего (несухого) дерева. Он имеет «восьмой лад» (надо понимать, восьмое отверстие), и поэтому на нем можно исполнять все макамы, а на тростниковом лишь некоторые. Канун имеет шесть «настроек». Уд — «царь всех музыкальных инструментов, потому что по приятности звуков и по обширности диапазона является лучшим из струнных инструментов» [172, 18]. У него двенадцать настроенных попарно, шелковых струн: первая (самая высокая) хадд, вторая — зир, третья — лисан, четвертая — маслас, пятая — бам, шестая (самая низкая) — мухталиф.

Это замечание уточняет наше представление об эволюции уда. Вспомним, что (согласно Фараби) пятая струна (хадд) возникла как самая высокая и пополнила, таким образом, верхний регистр уда. Теперь, благодаря Дарвишу Али, стало ясно, что шестая струна (мухталиф), появившаяся, очевидно, в XIV—XV веках, расширила нижний диапазон инструмента.

¹⁶ Термин «маком» (здесь и дальше) употреблен в значении лад (модус).

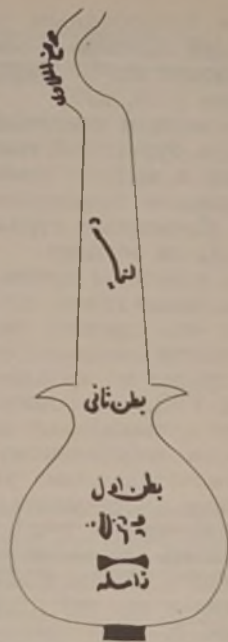
Судя по трактату, некоторые инструменты были мало известны его автору, что порождало неточности в описаниях. Так, например, барбат Дарвиш Али относит к разновидностям кануна (с двухсторонним расположением колков), что явно ошибочно.

Относительно руда существуют два мнения, пишет Дарвиш Али: одни говорят, что руд—тот же барбат, но другие (их большинство) считают, что это два различных инструмента (у одного струны волосяные, у другого—серебряные и шелковые). По словам автора трактата, руд имеет четыре струны и кожаную деку; играют на нем смычком.

Из того факта, что во времена Дарвиша Али о руде существовали противоречивые суждения, можно заключить, что к XVI—XVII векам этот инструмент уже не бытовал (а если и бытовал, то под другим названием). Очевидно, автор трактата знал о нем лишь понаслышке. В художественной (персоязычной) литературе более раннего времени (в X—XI вв.) руд встречается довольно часто. Что подразумевалось под этим термином? Судя по «Шахнаме», можно думать, что то был щипковый инструмент типа барбата.

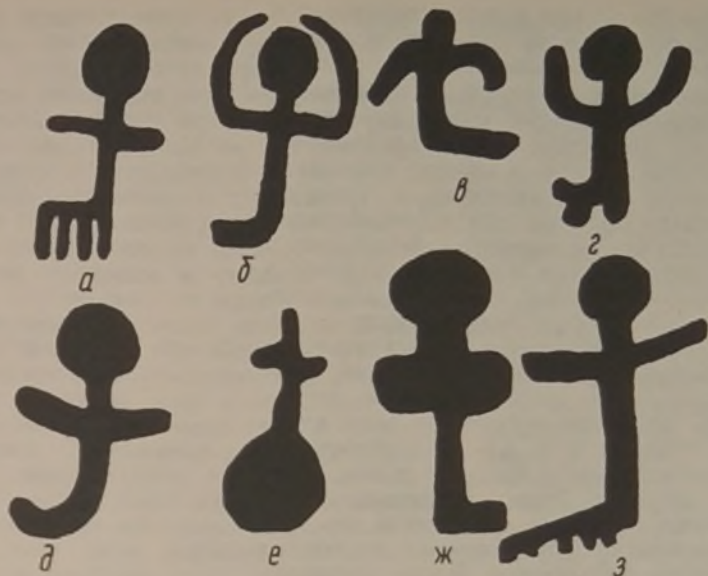
Известно, что великий поэт и знаменитый певец X века Рудаки прекрасно играл на руде. Отсюда якобы и его прозвище—Рудаки, хотя советский писатель Садреддин Айни выдвинул другое объяснение: прозвище поэта—производное от селения Рудак (в горном Таджикистане), где родился поэт. Так как Рудаки был прежде всего поэт, инструмент был нужен ему главным образом для того, чтобы сопровождать пение стихов. Наилучший в этом отношении—инструмент типа лютни или арфа. По некоторым данным, именно чанг (арфа) служил Рудаки аккомпанирующим инструментом, о чем рассказывает Низами Арузи Самарканди (XII в.) [127, 63]. Это тем более возможно, что Рудаки был придворным музыкантом саманидов, а в придворном быту арфа была особо почитаема. Таким образом, литературные источники того времени, когда руд применялся на практике, не подтверждают приводимое Дарвишом Али мнение его современников, что руд—смычковый инструмент. Думается, утверждение С. М. Векслера о том, что Рудаки был мастером игры на струнно-смычковом руде [48, 87],—результат «приложения» мнения некоторых современников Дарвиша Али к инструменту, бытовавшему несколькими столетиями раньше.

В трактате Дарвиша Али названы и другие инструменты: рубаб—у него пять струн (четыре шелковые и одна серебряная); кобуз—«инструмент очень хорошего тона и очень мелодичный» (с. 13); гиджак—на нем играли смычком. Эти инструменты были очень популярны во времена Дарвиша Али. Иные либо уже вышли из употребления, либо не были местными в Бухаре и Самарканде, а попадали сюда случайно, с заезжими музыкантами. К последним, видимо, относятся: мусикар (флейта Пана)—один из древнейших (по словам Дарвиша Али) инструментов, игра на котором «излечивает головную боль»¹⁷, найи-энбан—духовой инструмент с «кожаным мехом» (о существовании его в Средней Азии сведений не сохранилось); рухавза—щипковый инструмент с шестью струнами, особенно



48. Рубаб. Анонимный трактат о музыке. Список XIV в. Лондон, Британский музей

¹⁷ Интересно, что, называя мусикар древним иранским инструментом, Дарвиш Али говорит, что он был здесь забыт и возрожден при дворе багдадских халифов. С этим совпадают данные книжных миниатюр, подтверждающие большую распространенность флейты Пана в Западном и Южном Иране.



употребительный в Китае; кунгура — индийский инструмент с пятью ладами; органон, относительно которого автор сообщает, что «сколько ни исследовал вопрос об органоне и игре на нем, ничего не мог добиться определенного» (с.20). Это не удивительно: органон ни в Средней Азии, ни в Иране никогда не существовал.

Итак, из шестнадцати названных Дарвишем Али инструментов семь, бесспорно, были весьма распространены в его время и в его стране: танбур, чанг (арфа), канун, уд, рубаб, кобуз, гиджак. О популярности их свидетельствуют следующие главы трактата. Из них мы узнаем имена многих прославленных виртуозов. Упоминаются чангисты, гиджакисты, кобузисты, танбуристы, рубабисты, удисты, но чаще всего канунисты. Кроме того, называются исполнители на инструментах, которые не описаны в пятой и шестой главах: на нае, дутаре, балабане, сурнае и нагоре. Характерно, что жизнь и деятельность этих музыкантов связаны в основном с тремя культурными центрами — Бухарой, Самаркандом и Гератом. Свидетельство Дарвиша Али тем более ценно для нас, что большая часть названных им инструментов живет вплоть до наших дней в народном музыкальном быту Узбекистана и Таджикистана. Что касается рухавзы, кунгуры, мусикара, то в главах о певцах и музыкантах указаний об исполнителях на этих инструментах нет. Это говорит о том, что в Мавераннахре XVI—XVII веков они не бытовали.

В общественном быту феодальных городов за музыкальными инструментами закрепились определенные функции. На пирах, вечеринках и собраниях поэтов применялись струнные; из духовых — най,

нагредда буламан; из ударных — дойра. На весьма распространенных в то время нагоре и сурнае — инструментах с очень сильным звуком — естественно, в «камерных» условиях не играли. Но их роль в общественной жизни города была весьма значительна (обслуживание всякого рода празднеств, торжественных процессий, сигнал времени — например, «вечерний барабан» и т. п.). Городские «трубачи и барабанщики» (точней — исполнители на сурнае, карнае и нагоре) объединялись в корпорацию (наподобие цехов ремесленников), в которую входили также актеры народного театра (кизикчи или маскараробзы) и представители народного цирка (канатоходцы, акробаты, фокусники и проч.). Исполнители на струнных инструментах и певцы — хафизы в корпорацию не входили. Причина такого явления, очевидно, заключена в неодинаковом общественном положении различных групп музыкантов и в разной общественной роли инструментов. Исполнители на струнных, как и певцы, либо были придворными музыкантами, либо музыка составляла их вторую профессию, существовавшую параллельно с основной — каким-нибудь ремеслом (кузнечное дело, строительное, плотницкое, сапожное, ткацкое и т. д.). Исполнители на духовых (сурнай, карнай) и на ударных (нагора) находились как бы на службе у города. Через своего аксакала (главу корпорации) они получали «наряды» на обслуживание семейных праздников горожан или (в дни общенародных праздников) определенных городских участков. Конечно, и эта категория музыкантов могла соединять искусство с ремеслом, но музыка для них являлась основной профессией¹⁸. Не случайно зарождение корпораций музыкантов и актеров в раннефеодальном городе относится к тому времени, когда складывались и цехи ремесленников.

Какое-то количество музыкантов-духовиков и ударников состояло в дворцовом штате правителей. Особо почетной считалась должность начальника нагора-хоны¹⁹, на нее назначался по традиции лучший исполнитель на нагоре (мехтар). Дарвиш Али называет имена выдающихся нагористов, по десять, тридцать и даже по сорок лет занимавших должность дворцового мехтара [172, 55—57].

Ансамбли из ударников и духовиков, игравших в нагора-хоне, имелись у феодальных правителей на огромной территории Средней Азии, Ирана и при дворе Великих Моголов в Индии. На некоторых миниатюрах XV—XVI веков ансамбли ударных и духовых инструментов участвуют в торжественных встречах и спортивных состязаниях.

Чем же объяснить особо уважительное отношение к нагоре, а следовательно, и к исполнителям на этом инструменте в среднеазиатских ханствах? Очевидно, тем, что в такого рода ансамблях ведущую роль играли ритмическое начало, канонизированность ритмических фигур (усулей), служивших конструктивной основой репертуара. Не последнюю роль могла здесь играть и многовековая традиция, сложившаяся еще в сасанидском Иране.

Изучение средневековых трактатов о музыке позволяет заключить, что музыкальные инструменты вводились в исследования не в связи с их прямым назначением в художественной практике, а в качестве своего рода «экспериментальной базы», необходимой при разработке

¹⁸ Любопытны параллели в Европе: браштан (или браш) — духовик (на гобои), дуошник (на мандолине) — гобоист, чаме (русская) — сопрано, браштан музыкалте, браштан музыкалте — духовик, но (как и на Среднем Востоке) народный театр. Эти существительные, очевидно, происходят от слова «игра», «играющий», «играть» — «играть» — «играть», «играть» — «играть», «играть» — «играть».

¹⁹ Нагора-хона — название, существующее до этого времени на Востоке и в Индии. Но обычно это название употребляется в отношении к народному театру.

вопросов музыкальной теории. В этом сказались известная умозрительность, свойственная средневековой науке стран Востока, как, впрочем, и европейских стран.

Большое внимание авторы трактатов уделяли разработке вопросов физических свойств звука. Характерно, что каждый последующий исследователь опирался на достижения предшественников, вместе с тем дополняя и расширяя их. Так, если авторы ранних трактатов еще придерживаются мнения, что высота звука определяется силой удара по струне (чем сильнее удар, тем выше звук), то позднее (примерно к XIII в.) устанавливается взгляд, что высота звука зависит от длины струны, ее толщины и степени натяжения (чем длиннее и толще струна и чем меньше ее натяжение, тем ниже звук).

Разрабатывая вопросы музыкальной теории, авторы трактатов, начиная с Фараби и Ибн Сины, опирались главным образом на опыты со струнными инструментами. Цикл опытов деления струны на части послужил основой для возникновения системы так называемого «чистого» строя, что имело важное значение для дальнейшего развития музыки. Отталкиваясь от некоторых положений Фараби, аль-Амули проводит опыты с духовыми инструментами, доказывая, что путем увеличения силы вдувания можно извлечь более высокий звук. Однако, уточняет аль-Амули, причиной высокого звука является не сама по себе сила вдувания, а «мощь ударяющегося о стенки инструмента воздуха» [173, 3--10].

Помимо физических основ музыкального звука, средневековые теоретики изучали структуру звукоряда, также исходя при этом из опытов деления струны на части. Первоначально он состоял из двенадцати чистых квант и был неизменно равен между начальным звуком и звуком двенадцатой кванты составляла 24 цента (то есть пифагорейскую комму). Позднее к основному звукоряду добавили еще пять звуков. В результате возник звукоряд, включающий семнадцать звуков в октаве. Его основой лежал малый пифагорейский тон в 90 центов (диатема) и пифагорейская комма в 24 цента. Семнадцатиступенный звукоряд намеренно уже у Фараби и Ибн Сины, но в окончательном виде он сформировался в XIII веке и закрепился в трудах теоретиков этого и последующих столетий: Сафи ад-Дина аш-Ширази, Абдулкадыра, Абдурахмана Длами.

Диатоническая основа этого звукоряда несомненна, что важно отметить, учитывая противоречивость суждений в вопросе о структуре ладов восточной музыки, нередко приводящую к столкновению диаметрально противоположных точек зрения. Особое значение они приобрели в наши дни. Представители современного буржуазного музыкального знания, стремясь создать непреодолимый барьер между «музыкой Востока» и «музыкой Запада», выдвигают в качестве главного аргумента «абсолютную несовместимость» так называемой «модальной» (неевропейской) и «гармонической» (европейской) музыкальных систем²⁰. Защитники такой точки зрения опираются на семнадцатиступенные звукоряды средневековых теоретиков Востока, но вносят одну «поправку»: семнадцатиступенные звукоряды превращаются в их толковании в «семнадцатиступенные лады». Отсюда берет свое начало «теория семнадцатиступенной ладовой системы», якобы являющейся результатом деления октавы на трети и четверти тонов. При обращении в подлинникам — в самих трактатах о музыке — становится совершенно очевидной научная несостоятельность этой «теории». Ни Фараби, ни Сафи ад-Дин, ни другие восточные теоретики ничего не говорят о семнадцатиступенном строении лада (в современном понимании термина). В их трудах мы находим семнадцатиступенный звукоряд (а не лад), построенный чисто умозрительно (путем применения интервала пифагорейской системы, основанной на квинтовых, квартных и секундовых отношениях ступеней). Отражал ли такой звукоряд реально существовавшую музыкальную практику? Безусловно, да, поскольку в народной музыке Востока (как, впрочем, и в средневековой Европе) отсутствовал принцип равномерной темперации. Поэтому была возможной вариативность отдельных ступеней (чаще всего терций, секст, секунд, септим) или их различия

²⁰ Такая установка содержится в докладе Алена Дювалю на VI Конгрессе Международного музыкального совета (1972, 38—40), а также в его выступлении на «Музыкальной конференции Алена и Алены» (1977, 74).

«нюансировка». Но вариантность ступеней имела место внутри диатонического в основе (двенадцатиступенного) лада и не выводила за его пределы [88, 122—129].

Струнные инструменты служили также основой для разработки теории интервалов.

По мнению некоторых современных музыковедов, интервал понимался не в последовательности двух звуков, а в их одновременном звучании. Отсюда делается далеко идущий вывод о том, что средневековые теоретики стремились «осознать гармонические закономерности, доступные в условиях того времени и при тех музыкальных средствах» [52, 36—37]. Думается, что для такого обобщения нет достаточного основания. В самом раннем из известных нам трактатов о музыке (аль-Кинди, IX в.) мы читаем: «Путь, проходимый при движении вверх и самое движение вверх называется промежутком, разницей, интервалом» [85, 191]. О таком понимании интервала свидетельствует и «Большой трактат о музыке» Фараби, в котором «об аккордах между двумя одновременно взятыми нотами никогда не говорится» [218, VIII]. Трактовка интервала как последовательности двух звуков сохраняется во всех последующих трактатах. Так, в комментариях Беллева к трактату Джами (XIV в.) указывается, что в его пятом разделе «определяется понятие интервала как последовательности двух тонов» [65, 72].

Необходимо сказать и о роли струнных инструментов в разработке систем для записи музыки. Известно, что для обозначения ступеней звукоряда авторы трактатов употребляли буквы арабского алфавита. Фараби первый использовал их для определения места нажатия пальца на шейке уда. На этой основе позднее возникла развитая система записи звуков, получившая отражение в трактатах Сафи ад-Дина и аш-Ширази [151, 33—58]. Под явным влиянием восточной инструментальной табулатуры сложилась средневековая европейская нотная система, разработанная Гвидо д'Ареццо (XI в.).

Трактаты ничего (или почти ничего) не сообщают о музыке, исполняемой на инструментах, о характерных особенностях их звучания, о художественном результате объединения их в ансамбли. Но не будем требовать от трактатов того, чего дать они не могли. Как и всякий «продукт» духовной деятельности человека, труды музыкальных теоретиков средневекового Востока были обусловлены исторически, отражали ту культурную среду, в которой они создавались, тот уровень знаний, ту идеологию, которые были характерны для феодального строя на данном этапе его развития.

И тем не менее трактаты Фараби, Ибн Сины, Сафи ад-Дина, Фахрудина Рази, аш-Ширази, Абдулкадыра Гаиби (Мараги), аль-Хусейни, Джами, Дарвиша Али дополняют, углубляют, уточняют наше представление о музыкальных инструментах, воспроизведенных художниками-миниатристами на страницах рукописных книг. К рассмотрению этого материала мы и перейдем.

На Востоке поэзия издревле развивалась в тесном союзе с музыкой. В рассматриваемую эпоху музыка играла в обучении поэта тем более важную роль, что, согласно издавна сложившейся традиции, стихи не читались, а пелись — «или наподобие романса, или речитативом, в сопровождении музыкальных инструментов» [39, 126]. Тот факт, что в поэзии IX—X веков персидский язык (точнее, «новоперсидский» — дари) вытесняет арабский, объясняет нам некоторые особенности

Книжная
миниатюра

музыкальных терминов (в том числе названий музыкальных инструментов), встречающихся в поэтических произведениях. Исконная близость поэзии и музыки подчеркнута тем, в частности, что на языке дари понятия «петь» и «читать» (вслух) передавались одним и тем же глаголом [39, 126].

«Сущность процесса звучания и стиха, и музыки—одна» [17, 74],—утверждал Б. В. Асафьев, убедительно раскрывая этот тезис на примерах из произведений Данте, Пушкина, Блока. Богатейший в таком аспекте материал содержит восточная поэзия. Стихи Фирдоуси, Низами, Навои (как, впрочем, и многих других поэтов Востока) буквально напоены мелосом. И дело тут не только (а может быть, и не столько!) в музыкальной одаренности того или иного поэта, сколько в складе самой поэтической культуры. Слова Асафьева— «культура поэтическая была во времена Данте насыщена музыкальностью» [17]—могут быть с полным основанием отнесены и к культуре восточного Ренессанса.

Музыкальность поэзии Востока проявляется во всем. В том, например, что форма поэтическая разворачивается как форма музыкальная, с характерными для нее приемами усиления драматической напряженности, с типичными для музыкальной процессуальности повторами; в том также, что особая гибкость метроритмических соотношений делает речевую интонацию неотделимой от интонации музыкальной, в том еще, как используется метафора, служащая в поэзии, если можно так сказать, средством выражения «невыразимого», в том, наконец, что моменты «конкретного внедрения» музыки (термин Асафьева) в поэзию, то есть упоминания о музыке, составляют необходимое звено в разворачивании архитектоники литературного произведения. Таких моментов в классических поэмах Востока множество, и ценность их для постижения нами музыкальной атмосферы эпохи исключительно велика²¹

Оставляя в стороне возможные аспекты проблемы взаимосвязи поэзии и музыки (это могло бы составить содержание специального исследования), остановимся на том, который способен помочь нам в разработке проблемы музыкального инструментария. Исследуя моменты «конкретного внедрения» музыки в поэзию, проанализируем музыкальные эпизоды «Шахнаме» Фирдоуси.

Общезвестны достоинства этого замечательного творения. Напомним только, что, проникнутая теократическими идеями старого Ирана, «Шахнаме» должна была служить упрочению власти Саманидов. Но судьба зло «подшутила» над поэтом: к моменту окончания многолетнего труда (работа над поэмой продолжалась свыше тридцати лет и была закончена в начале 999 года) участь саманидского государства была решена. Разрушенную и разграбленную завоевателями-тюрками Бухару сменила новая столица—Газна (ныне в Афганистане), где возник пышный двор нового правителя Махмуда Газневи.

Поскольку главные герои «Шахнаме»—цари и рыцари, постольку музыка представлена в поэме как искусство, сопровождавшее жизнь высшей аристократии. Эта жизнь складывалась, с одной стороны, из сражений, охоты и походов, с другой—из пиров и любовных утех. И

²¹ Проблема связи поэзии и музыки в художественной культуре народов Востока еще ждет исследователей. Первой попыткой ее разработки на материале творчества Навои является кандидатская диссертация З. Каримовой «Навои в музыке» [80].

здесь и там музыка принимала активное участие. Из красочных описаний поэта мы узнаем о формах ее бытования, о назначении тех или иных инструментов, о их связи с определенными моментами быта²².

Музыкальный инструментарий «Шахнаме» по функциональному назначению четко разделяется на две группы: инструменты «камерного» типа, используемые в закрытом помещении или в саду, и инструменты с большим звуком, применяемые в походах, сражениях или торжественных выездах. К первым относятся арфы, лютни, флейты; ко вторым — трубы, литавры, барабан, бубен, гонг. Попробуем конкретизировать эти названия, учитывая, что при подготовке текста «Шахнаме» к изданию на русском языке переводчик часто пользовался общеевропейскими музыкальными терминами²³ (как это обычно и делается).

«Лютня» — термин, особенно часто встречающийся в эпизодах «мирной» жизни. Что скрывается за ним? При сличении с оригиналом выясняется, что в большинстве случаев слово «лютня» использовано переводчиком как эквивалент слов «барбат» и, особенно часто, — «руд». Иногда в переводе сохранены термины оригинала (руд, барбат). Характерно, что слово «уд» совсем не встречается у Фирдоуси, хотя в его время это арабское название лютни было уже широко известно. Видимо, здесь проявляется типичная для Фирдоуси тенденция к воскрешению старых местных названий и понятий.

Руд (по определению Фармера) — «старинная иранская лютня» [244, 194]. Но то же самое можно сказать и о барбате. Были ли то различные виды короткой лютни или разные названия одного и того же вида инструмента? Думается, скорее второе. Во всяком случае, Фирдоуси не делает между ними разницы: и руд и барбат встречаются в одинаковых ситуациях, но не перечисляются рядом (как, скажем, руд и чанг или барбат и чанг). Руд (барбат) — неременный участник пиров, его нежные звуки — символ неги, отдыха после боя:

Украшены пышно палаты и сад,
Несчетные гости на праздник спешат,
Звенит сладкозвучного руда струна,
Повсюду веселье... [196, 105]

Придворные пиры в сасанидском Иране — строго упорядоченный церемониал. Они разделялись на две части. После первой части, посвященной еде, пирующие переходили в другое помещение, где виночерпии подавали питье в кубках, украшенных розами, где жгли ароматы, где благоухали мускус и шафран [161]. Именно здесь пирующих ждали певцы и музыканты, раздавались сладостные мелодии руда. Под его звуки «кружатся и звонко поют» гаремные красавицы.

Руд аккомпанирует пению, нередко сочетаясь с чангом (ченгом — арфой). К этому ансамблю иногда присоединяется флейта — «запели и лютня, и ченг, и свирель» [195, 250], а иногда — рубаб: «Четырнадцать дней пировал Афрасьяб, звенели для витязей ченг и рубаб» [196, 460]. Фирдоуси не пишет, какая именно флейта звучала на пирах иранских витязей, но судя по ее изображениям на миниатюрах к «Шахнаме» — продольная. Каков был чанг, мы уже знаем по памятникам искусства предшествующей эпохи. О том, что последующие

²² Автор опирается здесь и далее на академическое издание «Шахнаме» в переводе на русский язык Ц. Б. Вану-Лахути, сделанном по тегеранскому изданию Вуллерса-Нафиси (1934—1935).

²³ В уточнении музыкальных терминов подлинника автор обязан любезному содействию переводчика русского издания «Шахнаме» Ц. Б. Вану-Лахути.

столетия не внесли существенных изменений в его конструкцию, свидетельствуют данные миниатюрной живописи XIV—XV веков.

Рубаб упоминается в поэме Фирдоуси сравнительно редко, и всегда — в пирах туранских рыцарей. Не связано ли это с «географией» распространения рубаб? Характерно, что в пехлевийских текстах (см. очерк первый, с. 65) рубаб отсутствует. Но в них не назван и руд, столь часто упоминаемый Фирдоуси. Этот инструмент настолько любим поэтом, что его название используется иногда как метафора:

На диво расцветен, украшен Мекран,
Весь праздничным светом огней осиян.
Повсюду без умолку струны поют,—
Ты скажешь, весь город — играющий руд [197, 470—471].

Стихотворная поэма — не трактат, и естественно, что часто упоминаемая руд (барбат), вдохновенно славя его, Фирдоуси нигде не дает описания инструмента. Однако кое-какие сведения о конструкции руда (барбата) мы все же получаем. Мы узнаем, например, что у него были шелковые струны и что самая высокая его струна называлась «зир», а самая низкая — «бом»²⁴. Интересно, что персидские названия струн сохранились и в последующие века, то есть тогда, когда за барбатом (рудом) прочно закрепилось новое (арабское) название «уд». Этот инструмент был настолько популярен, что его брали с собой в поход, проводя с ним последнюю ночь перед боем. Так, Сохраб в походной палатке, перед трагическим поединком с неузнанным отцом (Рустам тоже не узнал сына), «...под пение руда вино распивал» [196, 72].

Руд и чанг — участники интимных встреч. Исполнительницы на этих инструментах обязательны в свите принцесс. Звуки чанга и руда услаждали слух влюбленных, сопровождая их тихую беседу. Так, например, описывается встреча Бижена и Мениже:

Отосланы лишние. Чаши полны,
И слышится рокот певучей струны.
В руках у прелестных невольниц поют
И сладостный ченг, и чарующий руд [197, 124—125].

Чанг упоминается и в авторских отступлениях от основного текста «Шахнаме»²⁵. Его нежные мелодии звучат в ночной тиши, помогая поэту сосредоточиться, настроиться на соответствующий лад перед тем, как взяться за перо:

Любимая, молвил, я спать не хочу,
Внеси же подобную солнцу свечу.
С тобой попируем за чашей вина,
И пусть услаждает нас ченга струна [197, 112].

Эти авторские отступления, как и романтические новеллы, введенные в текст, придают эпическому произведению Фирдоуси своеобразный лирический оттенок. Но главное место в «Шахнаме» занимает героико-эпическая линия. Положенная в основу всей композиции идея борьбы двух начал — доброго и злого — претворяется в поэме в образах вековой вражды Ирана и Турана. Военные походы и сражения, поединки рыцарей, единоборство героя с дэвами — слугами Аримана (Дьявола), торжественные встречи победителей — такого рода

²⁴ В русском переводе эти термины были заменены словом «лады»: «И звоном веселым лады зались» [195, 332].

²⁵ Авторские отступления обычно помещаются в начале или в конце больших законченных эпизодов.

эпизоды, по-разному варьируемые, насыщают ход повествования. Естественно поэтому, что в поэме много внимания уделено и музыке, сопровождающей их.

«Шахнаме» свидетельствует, что военная музыка в Иране была строго упорядочена. Мы узнаем, что один из инструментов— большая литавра (кус)— имел в военном церемониале символическое значение «знака предводительства» и вручался высшему военному чину вместе со знаменем и золотыми сапогами.

... Самонадеянный Тус пренебрег советами шаха и был разжалован. Кей-Хосров отзывает Туса, приказав передать командование новому военачальнику Фериборзу:

Вождя сапоги золотые и стяг,
Слонов и кямвал—предводительства знак
Тус дал Фериборзу. И слышит весь стан:
«Достойный достался достойному сан!» [196, 436].

Во время походов кус возили на слоне (или на верблюде)²⁶. На слоне же помещался царский трон так, что ударом молота сам царь мог подать сигнал к бою:

Слон важно шагает в убранных своем,
Звенят бубенцы золотые на нем.
Царь медную чашу и молот берет,
Шум ратный и клики летят в небосвод [196, 375].

Или:

...От клика бойцов затряслись небеса,
Когда Кей-Хосров на могучем слоне
Ударил о медь, призывая к войне [196, 376].

Судя по «Шахнаме», кроме главной литавры— «знака предводительства» — в состав военного «оркестра» входило еще несколько литавр меньшего размера, на которых играли военные музыканты.

... На рассвете Кей-Хосров приказал войску строиться:

Воителей стал барабан собирать,
Пред дверью дворцовой построена рать,
Бьют гулко литавры на спинах слонов,
Разносится трубный пронзительный зов,
Трон пышный на первом слоне водружен,
Торжественно всходит властитель на трон [196, 375].

Табирá²⁷ (двухсторонний барабан), видимо, не занимала в военной музыке столь же важного места, как литавры. В «Шахнаме» она упоминается сравнительно редко.

Иное дело— трубы. Их роль чрезвычайно значительна. Вместе с литаврами они дают сигнал к бою или к выступлению в поход, участвуют в торжественных процессиях. «Шахнаме» говорит о существовании типов труб, различающихся по внешнему виду: прямых (карнай) и коленчатых (гаудум)²⁸. Из текста поэмы мы узнаем, что трубы были медными и что при игре их держали раструбами вверх. Военный ансамбль в составе литавр, медных труб, барабанов и «индийского гонга» (в подлиннике— дараи хинди)— обязательный участник всех походов. Звуки его действовали устрашающе. Довольно

²⁶ Термин оригинала «кус» (литавра) переводится в данном издании «Шахнаме» как «литавры» или «кямвалы». Иногда— «барабан».

²⁷ «Табирá» — термин подлинника, в указанном издании «Шахнаме» нередко переводится как литавры, а не как барабан.

²⁸ В русском издании «Шахнаме» термины «карнай» и «гаудум» переводятся как трубы. Гаудум (дословно) — хвост коровы. Происхождение названия коленчатой трубы, видимо, связано с внешним видом инструментов (см. ил. 23).

хорошо зная эти инструменты (они дожили до нашего времени), легко представить себе поистине оглушающую мощь такого ансамбля:

Воителей клики опять раздались
И к полю сраженья войска понеслись.
Внезапно взревев, потрясли небеса
Литавр и кямвалов и труб голоса [196, 440].

... Когда туранский царь Афрасиаб предательски убил иранского царевича Сиавуша:

... Бурлил весь Иран,
Неистойвой жаждою битв обуян.
Казался он логовом яростных львов,
Клич грозный взлетел до седьих облаков.
На спинах слонов уже подняли звон
Литавры. Меч брани на свет извлечен.
Торопят начало кровавой борьбы
Бой гонга и вой медногорлой трубы
На месть Афрасьябу поднялся Иран—
Так в бурю, волнуясь, шумит океан [196, 39].

Интересно, однако, что те же инструменты входят в состав и туранского войска. Так, мстя за убитого сына, Афрасиаб начинает сражение с иранцами:

И подал он знак, и трубы боевой
Разнесся призывный, пронзительный вой.
Гул бронзовых чаш, барабанов раскат,
Бьют бубны, индийские гонги гудят.
Сказал бы, клокочет, бушует, килит
Равнина от множества конских копыт [196, 280].

Думается, причина общности военного музыкального инструментария героев «Шахнаме» — вечно враждующих иранцев и туранцев — кроется в самой общности музыкальной культуры Ирана и Мавераннахра, что подтверждено изобразительным материалом и раннего и позднего средневековья. Вместе с тем мы находим в «Шахнаме» и отражение некоторых локальных моментов. Так, описывая парадное убранство китайских слонов, поэт упоминает об особых (видимо, золотых) колокольцах, «что, дух веселя, трезвонят, — таких не видала земля» [196, 531]. Рассказывая о битве Кей-Кавуса с берберийскими племенами Аравии, Фирдоуси противопоставляет «берберийский большой барабан», вызывающий к бойцам вражеского лагеря, литаврам, воодушевляющим на бой иранцев [195, 413].

Все инструменты, так часто упоминаемые в военных эпизодах «Шахнаме» (литавры, барабаны, трубы, гонг), — сигнального назначения.

Были ли в составе этого ансамбля инструменты мелодические? Фирдоуси их не называет, но один эпизод поэмы наводит на мысль, что какой-то мелодический духовой инструмент был. Речь идет об утреннем пробуждении войска, когда созвездие Тельца «восходящее солнце почит и пение птичье над степью летит» [196, 532]. В комментарии ко второму тому «Шахнаме» дается толкование этого места и приводятся термины оригинала: «...с равнины донесся возглас (хоруш) жаворонка (чекав), или — с равнины донесся звук „мелодии

жаворонка", то есть, очевидно, напев особой утренней мелодии» [196, 623]. «„Чекавек" — одна из тридцати знаменитых мелодий Барбада — великого певца-музыканта сасанидского Ирана, и возможно, что в военном обиходе иранцев она приобрела значение „военной зари"» [196, 623]. Если это так, то в состав военного ансамбля должен входить какой-то мелодический духовой инструмент (типа сурная). Подтверждение тому — миниатюры к «Шахнаме» последующих веков, изображающие поединки и сражения, на которых мы увидим рядом с трубами и сурнай.

Ансамбль, состоящий из ударных и духовых инструментов, участвовал и в мирной жизни. Один из таких ансамблей выступал на празднестве, устроенном Мехрабом — правителем Кабулистана по случаю сватовства дочери:

Литавам и трубам велел он играть,
Нарядней фазана кабульская рать.
На спинах слонов, дух людской веселя.
Запели певичы ... Стала раем земля.
Сверкая на солнце, в лазурь вознесен
Рой пурпурных, желтых, лиловых знамен.
Запела свирель, трубы грянули в лад,
Звенят бубенцы и кимвалы гремят²⁹.

29 «Свирель» — термин переводчика, в оригинале — най.

Эти же инструменты сопровождают спортивные игры — состязания богатырей:

Царь вывезти в поле велел барабан,
Литавы и трубы, и звонкий тимпан.
Ристалищем этим, сильны и ловки,
Помчались один за другим ездоки³⁰.

30 «Тимпан» — термин переводчика, в оригинале — добра.

Участие «свирели» — ная (или сурная), а тем более певцов должно было придать музыке празднеств более напевный мелодический характер. Организующим началом и здесь, и в чисто военных ансамблях выступали ударные. О том, что в IX—X веках ритмическое сопровождение ударных имело строго упорядоченный характер, говорят и авторы средневековых трактатов о музыке.

Уже отмечалось, что в «Шахнаме» все музыкальные инструменты — как бы привилегии аристократии. В этом смысле (и в других) Фирдоуси — сын своего времени и своего класса. Учитывая социальную обусловленность его мировоззрения, естественно предположить, что сфера действия музыкальных инструментов была гораздо шире, чем об этом говорит «Шахнаме», а их участие в жизни разных слоев общества — значительно более разнообразным.

Может возникнуть вопрос — почему в книге, посвященной Средней Азии, так много внимания уделено «Шахнаме»? Ответ дает сама литература на новоперсидском языке (иногда ее называют условным термином «персидская»), которая создавалась совместными усилиями многих народов — от берегов Средиземного моря до Индии. Связанная с различными районами, весьма отдаленными друг от друга (Закавказье, Средняя Азия, Иран, Индия), с различными историческими процессами в жизни народов, эта литература не могла быть абсолютно единообразной. Но общее проявлялось настолько определенно, что различия носили второстепенный характер.

Примерно так обстояло дело и в сфере музыкальной жизни. По интонационному строю мелодии разных районов этого обширного мира должны были заметно отличаться друг от друга, но формы бытования музыки, музыкально-поэтические жанры и, конечно же, музыкальные инструменты могли быть близкими, если не совсем одинаковыми. Поэтому вряд ли можно сомневаться в правомочности привлечения «Шахнаме» как источника сведений об инструментах, бытовавших в IX—XI веках и в Иране, и в Средней Азии. Как пишет Е. Э. Бертельс, база всей поэзии на новоперсидском языке была заложена в Средней Азии, где в крупных культурных центрах саманидского государства (Бухаре и Самарканде) разрабатывались основные типы художественных форм [40, 204].

Еще одна параллель, сближающая литературу и музыку. Известно, что достижения поэтов IX—XI веков послужили своего рода нормой и образцом для литературы последующего времени. Аналогично будут сохраняться в произведениях литературы (как персоязычной, так — позднее — и тюркоязычной) музыкальные эпизоды и музыкальные термины (в частности, названия музыкальных инструментов), впервые получившие столь четкое выражение в «Шахнаме».

Сведения о музыкальных инструментах, почерпнутые из «Шахнаме», можно пополнить из других письменных источников того же примерно периода. В этом смысле ценные данные содержит историческая хроника Абул-Фазл Бейхаки, посвященная правлению Мас'уда из династии Газневидов. Здесь названы те же инструменты и в тех же ситуациях, что и в «Шахнаме», причем, что очень важно, география их распространения оказывается чрезвычайно широкой. Она охватывает обширную территорию от Кашмира до Персидского Ирака, от Хорезма до реки Инд, то есть все земли, на которых огнем и мечом было создано громадное государство Газневидов. Как и в «Шахнаме», мы наблюдаем здесь строгое разделение функций инструментов: духовые и ударные (трубы, литавры, барабаны) сопровождают походы, участвуют в сражениях и торжественных процессиях; струнные — непременные участники пиров. В разных местах летописи Бейхаки приводит названия струнных инструментов. Это руд, барбат, танбур (или тамбур), саз. Бейхаки, как и Фирдоуси, не пользуется термином «уд», очевидно, тоже предпочитая ему старые местные названия: «Когда на долю государя выпадут победы, — пишет Бейхаки, — он сядет с недимами, начнут читать дубейты и придут мутрибы, чтобы играть в собрании на рудах и барбатах ...» [23, 403]³¹. Описаны пиры с участием этих инструментов в Хорасане, в Хорезме, в Герате и в других местах. Интересно, что, помимо эмирских музыкантов, сопровождавших походы повелителя, к пирам привлекались и местные музыканты. Необычайно пышный пир, например, был устроен в Термезе на берегу Джейхуна (Амударьи) по случаю прибытия султана Мас'уда: султан со свитой и придворными музыкантами вошел на судно, а на берегу «за дело взялись термезские мутрибы, танцовщицы и барабанщики, свыше трехсот человек, и стали танцевать и играть так, что то, что я видел в Термезе, я мало где видывал» [23, 233].

³¹ Как указывает А. К. Арени — переводчик «Истории Мас'уда» — названия музыкальных инструментов (руд, барбат, саз, тамбур) даны по оригиналу Дубейты — дуэстиана, мутрибы — музыканты, недимы — собеседники.

Наше представление о музыкальных инструментах, называемых Фирдоуси и иными авторами, уточняется благодаря искусству книжной миниатюры, достигшему высокого подъема в XIV—XV веках и продолжавшему развитие в последующие два столетия. В это время складываются художественные школы в крупных культурных центрах Среднего Востока: Багдаде (Ирак), Тебризе (Иранский Азербайджан), Ширазе (Южный Иран), Хорасане (Восточный Иран) и других. В XV—XVI веках выдвигаются художественные школы Герата и Самарканда.

Конец XIV и XV век в Средней Азии — период развитого феодализма. Завоевательные походы Тимура привели к созданию огромного государства, в состав которого вошли Мавераннахр, Иран, Закавказье, отчасти Индия³². В столицу его — Самарканд — из завоеванных Тимуром стран свозили ученых и поэтов, зодчих и художников, музыкантов и мастеров всех видов художественного ремесла. Музыка занимала очень важное место в государстве Тимуридов, и особенно — в его столице. Самаркандские певцы и инструменталисты пользовались такой славой, что беки и вельможи других городов привозили их на свои торжества.

Миниатюры XV—XVII веков, мастерски выполненные художниками, дают наглядное представление о музыкальных инструментах эпохи и в какой-то мере — о месте музыки в жизни средневекового общества.

Одна из проблем, возникающих при изучении этого изобразительно-го материала, заключается в сложности определения локальной принадлежности миниатюры, а следовательно, и представленного на них музыкального инструментария. Как пишут авторы «Истории искусств Узбекистана», «трудность исследования состоит в том, что все иллюстрированные рукописи или отдельные миниатюры восточнотимуридского круга принято относить к произведениям так называемой „гератской школы“. Между тем несомненно, что какая-то часть их является созданием мастеров не Хорасана, но Мавераннахра» [149, 287]. Эта трудность определяется недостатком данных о месте создания манускриптов, а также полным отсутствием подписанных миниатюр, относимых к XIV и первой половине XV века. Легче обстоит дело с миниатюрами конца XV века и далее, когда определился круг памятных, созданных и сохранившихся в Средней Азии, а изобразительный материал позволил ставить проблему музыкальных инструментов, бытовавших там в XV—XVII веках. Что касается более раннего времени, то исследователю приходится опираться на миниатюры, определяемые в специальных публикациях как иранские. Правомочность этого обращения основана на близком соприкосновении художественных культур Мавераннахра и Восточного Ирана, о чем уже речь шла.

Когда появились первые миниатюры к «Шахнаме», мы не знаем. Самые ранние из дошедших до нас датируются XIV веком. Начиная с этого времени и на протяжении последующих столетий возникло множество иллюстрированных списков «Шахнаме». Переписанные искусными каллиграфами, богато орнаментированные, эти манускрип-

³² Представляли собой совокупность феодальных владений, искусственно объединенных посредством сильной военной власти, государство Тимуридов не было прочным; в 1507 г. оно пало под ударами кочевников-узбеков, предводительствуемых Шейбани-ханом.

ты представляют собой подлинные шедевры. Большое место в них занимают сцены сражений и дворцовых приемов, сравнительно меньшее — лирические эпизоды. Поскольку Фирдоуси часто упоминает о музыке, постольку и живописцы, иллюстрировавшие его творение, уделяют музыке особое внимание. Центральный вопрос, возникающий при изучении иллюстративного материала, это вопрос соответствия (или несоответствия) музыкальных инструментов поэмы их изображениям на миниатюрах. Попробуем разобраться в нем, заранее оговорив неполноту привлеченных материалов³³. Обратимся прежде всего к миниатюрам, хронологически наиболее близким поэме.

Самый ранний из доступных нам и точно датированных списков «Шахнаме» закончен в начале 1333 года (ГПБ, Дорн, 329) в Ширазе (Западный Иран). Рукопись украшена прекрасно выполненными миниатюрами, но сохранность их плохая. Музыкальные инструменты в некоторых случаях просматриваются с трудом. Это — арфа и дойра в руках музыкантов, сидящих у подножия трона (л. 2); арфа прекрасной невольницы Вахрам Гура, брошенной разгневанным повелителем под ноги бегущего верблюда (л. 258), и лютня, на которой играет спрятавшийся на дереве Барбад (л. 352)³⁴. Очень выразительно передано художником впечатление, производимое игрой замечательно-го музыканта.

Более четкое изображение музыкального инструментария «Шахнаме» содержат миниатюры списка XV века (ИВАН, С-1654, л. 393 б). Здесь опять встречается Барбад, играющий в саду перед сидящими на ковре шахом Хосровом и Ширином [132, ил. 8]. Из-за дерева, у которого стоит музыкант, выглядывают изумленные придворные. Несмотря на дефектность (испорчено лицо Барбада, местами стерлись краски), изображение впечатляет выразительностью поз и лиричностью тона. Инструмент просматривается хорошо. Это типичная короткая лютня с грушевидным корпусом и характерно отогнутой головкой (рис. 50). Есть основания полагать, что художник изобразил не современный ему уд, а его предшественника — барбат — таким, каким он бытовал во времена Фирдоуси и ранее. Вспомним, что Барбад славился игрой именно на барбате³⁵. Трудно, конечно, заподозрить художника XV века в сознательном историзме. Скорее здесь можно усмотреть стремление следовать установившимся образцам. Эта мысль подтверждается мнением Л. Г. Гюзальяна и М. М. Дьяконова, высоко оценивающих миниатюры данной рукописи и подчеркивающих их связь с более ранней художественной традицией [63].

Уд XV века — это инструмент с очень большим, округлой формы корпусом, с пятью-шестью струнами (иногда двойными). Такой уд мы встречаем в тебризском списке сочинений Рашида ад-Дина 1400 года [249, табл. 850], в гератском (предположительно) списке сочинений Низами (ГПБ, Дорн, 338, л. 1) конца XV столетия. По всем показателям уд с миниатюры рукописи С-1654 стоит несколько особняком: внешний абрис этой короткой лютни, как и стоячая поза лютниста, вызывает в памяти музыкальные образы афрасиабских терракот. Устойчивость традиций инструментального исполнительства проявляется здесь особенно отчетливо.

³³ Здесь, как и в дальнейшем, автор опирается на рукописные фонды Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), Института востоковедения АН СССР (Ленинградское отделение) и Института востоковедения АН УзССР (Ташкент). Фонды зарубежных книгохранилищ использованы лишь по публикациям на разных европейских языках.

³⁴ Согласно легенде, Барбад тайно проник во дворец Хосрова Парвиса и, спрятавшись в густой листве, стал поджидать выхода шаха в сад.

³⁵ Возможно, что от названия инструмента произошло и прозвище музыканта — Барбад, вошедшее в историю как имя собственное.



Пять столетий отделяет живописное изображение играющего Барбада от литературного первоисточника — «Шахнаме» Фирдоуси. Можно ли найти параллели инструменту Барбада в изобразительном искусстве предшествующих веков?

Среди памятников искусства Средней Азии назовем керамический сосуд из Мерва — родины Барбада, датируемый X—XII веками. Сосуд украшен фигурками играющих лютнистов [97]. В иранских изделиях художественного ремесла XI—XIV веков изображения короткой лютни очень часты. Особый интерес представляют для нас памятники искусства Хорасана, и среди них — получивший широкую известность бронзовый терракский котелок (1163) из собраний Эрмитажа, украшенный восемью поясами, содержащими разнообразные сцены из жизни знати (шеры, спортивные игры и др.). На одном из поясов изображен ансамбль, состоящий из чанга (арфы), уда и дойры (рис. 51) [130, табл. 34]. Хотя детали трудно различимы, типы инструментов, как и сам состав ансамбля, весьма типичны для Средней Азии и Восточного Ирана. Несомненна связь этого изображения XII века с музыкальными сценами миниатюрной живописи XIV—XVI столетий. Лютня с бронзового котелка — все тот же тип ширпового инструмента с короткой шейкой и откинутой назад головкой, чьи изображения мы видим на афрасиабских и бактрийских терракотах, как и на серебряных изделиях X—XI веков из Багдада и Хорасана.

Вернемся к миниатюре «Шахнаме». В одном из списков поэмы, датируемом серединой XV века (ИВАН, С-822), запечатлены чанг (арфа), уда, тавбур и рубаб. Миниатюры списка представляют особый

30. Музейный с улья (Барбада). Миниатюра списка «Шахнаме». Эрмитаж. XV в. Иран. ИВАН

31. Музейный с улья (Барбада). Бронзовый котелок Фирдоуси терракский. XII в. Герат. Эрмитаж

интерес — по-первых, как сравнительно ранние, во-вторых, как относимые исследователями к кругу памятников, связанных с культурой среднеазиатских художественных центров. Здесь мы находим излюбленный средневековыми мастерами сюжет — охоту Бахрам Гура на ланей (л. 363). В руках Азаде чанг характерной для того времени формы (ил. 40).

Этот инструмент еще более четко воспроизведен на другой миниатюре списка (л. 378), где Бахрам Гур, сидя на тахте, беседует с мудрецом под аккомпанемент того же чанга Азаде (ил. 41).

Чанг Азаде — довольно большой инструмент с деревянным резонатором. Хорошо просматриваются колки для натяжения струн (их четырнадцать). Длинный стержень (в месте соединения резонатора с нижней планкой) служит для упора инструмента. Появление его вызвано как увеличением размеров арфы, так и позой музыкантши, сидящей на полу. Именно этим (увеличение размеров инструмента и количества струн, удлинение опорного штитфа) отличается арфа эпохи Тимуридов от арфы афрасиабских терракот. Но и там и здесь мы видим типичный образец угловой арфы с изогнутым резонатором, известной в средневековой литературе под персидским названием чанг.

В иллюстрациях к «Шахнаме» разного времени эпизод охоты Бахрам Гура на ланей повторяется несчетное число раз³⁶. Варьируются детали: Азаде с инструментом то сидит на верблюде позади своего повелителя, то скачет рядом с ним на лошади, то любитесь издали стрелковым искусством шаха. Но инструмент в ее руках всегда один и тот же.

На большинстве миниатюр чангу аккомпанирует дойра. Этот ансамбль встречается в лирических сценах, воспроизводящих посещение Бахрам Гуром дворцов царевен или связанных с образом прекрасной Шириин. Шириин, получающая портрет Хосрова, Шириин, отдыхающая в окружении прислужниц, Шириин, принимающая в своем дворце «царя царей» — Хосрова, — во всех этих эпизодах неизменно участвует чанг. В живописном воплощении необычайно поэтического образа сильной духом и нежной Шириин чанг становится одним из средств ее характеристики, своего рода лейтмотивом героини³⁷.

Участвует чанг и в ряде других дворцовых сцен. Иногда на нем играют мужчины (юноши), но чаще женщины. Чангу был открыт доступ в самую сокровенную, недоступную постороннему взору часть дворца — в шахский гарем. На одной из гератских миниатюр конца XV века мы видим интерьер дворца с большим бассейном. Заворницы гарема купаются под звуки чанга. В руках чангистки — типичная угловая арфа с «ножкой» [64, табл. 31].

Одна из миниатюр того же гератского списка «Шахнаме» середины XV века (ИВАН, С-822) воспроизводит встречу Исфандиара с колдуньей (л. 283). В руках у старухи длинная лютия (ил. 45). Струны неразличимы, но, судя по колкам, их три. Что это за инструмент? По всей видимости — танбур, описанный Фараби под названием «хорасанского танбура». На его длинной шейке просматриваются лады — их тринадцать. Интересно, что в литературном первоисточнике этой сцены (эпизод встречи Исфандиара со злой колдуньей, обернувшейся

³⁶ Этот эпизод охоты на ланей встречается в миниатюрах списка «Шахнаме» (ИВАН, С-822, табл. 229-31), что свидетельствует о популярности сюжета о Бахрам Гура и Азаде задолго до Фараби.

³⁷ Шириин воспета в лирике, и ней часто по имени, рассказывающие про ее любовь и про ее злодеяния, искусности и любовь, что была сильной смерти. Согласно средневековой традиции, Шириин заключала в ссылке свои чудес света [107].

юной красавицей) музыкальный инструмент тоже назван танбуром³⁸. Еще Фараби обращал внимание на многообразие форм этого инструмента, распространяемого во многих странах Среднего и Ближнего Востока. Миниатюры XIV—XV веков подтверждают его мнение. Танбуры—всегда инструменты с длинной шейкой, но среди них встречаются более или менее длинные, с корпусом больших и меньших размеров. Как мы уже видели, танбур XV века имеет три струны (ил. 45). На более ранних миниатюрах у него обычно две струны (рис. 52)³⁹.

Рубаб встречается на миниатюрах XIV—XV веков не так часто, как чанг или уд. Его корпус всегда состоит из двух частей. Одна, кругообразная, затянута пергаментом, другая—покрыта деревянной декой. Инструмент имеет довольно длинную шейку, вверху слегка отогнутую назад. Струн две или четыре (бывает и две двойных). Играли на нем при помощи плектра, вероятно, орлиного пера. Такой инструмент мы уже видели на художественных изделиях предшествующих веков.

К рассмотренным инструментам (чанг, уд, танбур, рубаб) следует добавить канун. Миниатюры не дают возможности рассмотреть ни местоположение подставки для струн, ни способ их прикрепления. Во время игры канун ставился на колени, струны зацеплялись пальцами обеих рук, причём возможно, что средневековые канунисты, как и современные, надевали на указательные пальцы специальные металлические плектры.

Струнный смычковый инструмент, называемый в Средней Азии гиджаком, для миниатюры XIV—XV веков, в особенности для иллюстраций к «Шахнаме», не характерен. Тем не менее есть все основания утверждать, что гиджак XV века представлял собой вполне сложившийся инструмент. Одно из доказательств—миниатюра первой половины XV века, принадлежащая гератской (или, возможно, самаркандской) художественной школе [141, 101—102; 241, табл. 51]. Изображен гиджак с корпусом в форме полушария, с длинной шейкой—круглой в сечении и слегка расширяющейся к верхней части. В правой руке музыкантши смычок, состоящий из короткого древка и прикрепленной к нему пряди волоса (очевидно, конского). Количество струн неразличимо, но, судя по другим изображениям этого времени, можно думать, что их было две.

Аналогичен этому инструменту гиджак с миниатюры знаменитого гератского художника Бехзада (1455—1537) из иллюстраций к поэме «Хосров и Ширин» Амира Хосрова Дехлеви списка 1485 года (241, табл. 76), близкий по устройству к современным узбекским и таджикским гиджакам.

Вполне очевидно, что инструмент столь откristаллизованной формы должен был пройти длительный (верней всего, многовековой) путь развития. Но чем объяснить то, что среди огромного количества музыкальных инструментов, изображенных на миниатюрах XIV—XV веков, гиджак попадает крайне редко? Может быть, причину надо искать в локальном распространении инструмента, не имевшего широкого применения в Иране. Возможно, гиджак был более популя-

³⁸ В переводе текста на русский язык термин оригинала заменен словом «лютня» (с. 169), но в комментариях к тому Ц. Б. Бону-Лахути указывает на то, что в подлиннике здесь — «танбур» [188, 428].

³⁹ Рис. 52 воспроизводит танбур с багдадской миниатюры XIV в. [244, ил. 75].

рен в Мавераннахре, чьи ранние образцы миниатюрной живописи до нас не дошли. Эта гипотеза опирается на данные изобразительного искусства XVI—XVII веков, подтверждающие широкое бытование гиджака в Средней Азии.

На другой миниатюре из списка сочинений Амира Хосрова Дехлеви Вехзад изобразил пляска неиствующих, впадающих в транс дервишей. Рядом с ними музыканты. Два из них — наист и дойрист — люди почтенного возраста, третий же — юноша. Ударами в ладоши он помогает дойре вести ритмический аккомпанемент (рис. 53).

На рисунке най представляет собой длинную трубку, верхний конец ее прижат к губам музыканта, нижний — опущен. По величине инструмента, по его положению в руках видно, что это прямой потомок тех продольных флейт, на которых играют терракотовые музыканты из Афрасиаба. К сожалению, средневековые миниатюры, как и афрасиабские коропласты, не помечали игровых отверстий на стволе флейты. Лишь по положению пальцев можно догадаться, что их было несколько (верней всего — шесть) и располагались они в нижней части трубки, как у современных продольных флейт.

Современный духовой инструмент туркмен (каргы-тойдюк) — открытая флейта из крупного тростника, длиной 700—800 мм, по внешнему виду напоминает флейту средневековых миниатюр. Аналогичны и детали. Так, на некоторых миниатюрах верхний конец ствола упирается не в самую середину рта, а в его угол. Напрашивается сравнение с манерой игры туркменских тойдюкчи. В том и в другом случае характерно и положение пальцев музыкантов на стволе флейты — слегка вытянутых и прикрывающих вторыми фалангами игровые отверстия, расположенные на лицевой стороне ствола.

Най встречается на миниатюрах в разных ситуациях. Обычно он — участник небольшого камерного ансамбля, выступающего в интимной обстановке. В него входят най, дойра и струнные инструменты (чанг, уд, танбур, рубаб). Ансамбль такого типа (чангистка, дойристка и наистка) мы видим, например, на гератской миниатюре из списка «Шахнаме» 1430 года [255, табл.53]. Спокойные позы музыкантов, их сосредоточенные лица, как и сам сюжет миниатюры (встреча влюбленных в покоях дворца), помогают «услышать» музыку, предугадать ее характер — напевный и лирический. Най в этом ансамбле играл, очевидно, роль ведущего мелодического голоса. О том, что средневековый най умел «петь» задушевно и проникновенно, трогать сердца людей глубокой выразительностью звучания, говорят стихи многих поэтов Востока. Джалаледдин Руми (XIII в.) посвятил этому инструменту стихотворение «Песня флейты» [15, 292—293].

Прислушайся к голосу флейты — о чем она плача скорбит,
О горестях вечной разлуки, о горечи прошлых обид:
«Когда с камышового поля был срезан мой ствол пастухом,
Все стоны и слезы влюбленных слились и откликнулись в нем.
К устам, искривленным страданьем, хочу я всегда припадать,
Чтоб вечную жажду свиданья всем скорбным сердцам передать»⁴⁰

Далее флейта рассказывает о том, что ее звуки равно желанны и для счастливых людей и для несчастных, и о том, что в «певучей глубине» вечно пылает любовное пламя, заражая томлением сердца людей, о том, что флейта может утешить того, кто потерял друга и поведать о великих страданиях Меджнуна и бедной Лейли.



52. Музыкант с танбуром. Миниатюра списка «Китаб аль-бухан». Фрагмент XIV в. Баидад Оксфорд, Водяническая библиотека

⁴⁰ Стихотворение Руми приводится в переводе В. Державина. Под флейтой подразумевается най.

О способности ная «брать в полон» души людей говорит и великий Хафиз (XIV в.), подчеркивая особую силу инструмента в передаче образов тоски и страданий [15, 386]:

Всей тоскою людской тосковала свирель,
И на мир ниспадал ее трепетный стон⁴¹.

Очевидно, особая выразительность ная в передаче глубоких лирических чувств, как и способность хорошо сочетаться со струнными, определили его распространенность в странах Среднего Востока.

Как можно судить по миниатюрам, ансамбли XIV—XV веков использовались иногда для сопровождения танцев, но чаще они исполняли музыку «для слушания». Такое назначение имеет, например, ансамбль с миниатюры Бехзада, играющий в цветущем саду. В его составе — най, танбур, чанг, уд [236, табл. 16]. На миниатюре, принадлежащей кисти художника Мирака Хорасани, изображен торжественный дворцовый прием — тоже в саду. Поодаль от царственных особ, на коврике, разостланном на траве, сидят музыканты: три играют на рубаве, нае и дойре, четвертый ударяет в ладоши [241, табл. 94].

Дойра XV века представляла собой согнутую в виде круга деревянную обечайку, с одной стороны которой натягивалась кожа. Несомненно прямая связь этого ударного инструмента средневековья с современными, бытующими у многих народов Востока: дойра (дап) — у узбеков и таджиков, даф — у армян, дэф — у азербайджанцев, дайра — у грузин и т. д. Но, в отличие от них, дойра средневековых миниатюр была уже в диаметре. Характерная ее черта — наличие пяти металлических круглых пластиночек, вставлявшихся при помощи особых штифтов в прорези на обечайке.

Функция дойры — в средние века, как и теперь — заключалась в ритмическом аккомпанементе танцу или мелодическим инструментам и голосу. Обычно в ансамблях участвует одна дойра, но иногда и несколько. Интересный ансамбль мы видим на багдадской миниатюре конца XIV века художника Джунейда аль-Султани (прием в дворцовом парке): три дойристки аккомпанируют наистке, пятая девушка ударяет в ладоши [255, табл. 7]. Трудно сказать, играли ли дойры в «унисон» или у каждой был свой ритм. Последнее не лишено основания, поскольку изощренность исполнения на ударных инструментах, нередко приводящая к своеобразной полиритмии, — характерная черта музыки многих народов Среднего и Ближнего Востока, сохранившаяся до наших дней. Интересно, в частности, что ансамбли из трех дойристок, ведущих каждая свою самостоятельную ритмическую линию, можно и сейчас встретить в глухих труднодоступных кишлаках, затерянных в горах Памира⁴². Не связан ли ансамбль дойристок на миниатюре аль-Султани с этой многовековой традицией?

К числу древних традиций ансамблевого исполнения относится также ритмический аккомпанемент пению или танцам ударами в ладоши (рис. 53). И эта традиция тоже сохранилась до наших дней в Узбекистане и Таджикистане. Специфические жанры наследия (кары), связанные с хлопанием в ладоши, подчиняются строгим ритмическим закономерностям. Особая архаичность карсов не оставляет

⁴¹ Стихотворение Хафиза приводится в переводе К. Липскеров. Пол свирелью тоже подразумевается най.

⁴² Этими сведениями поделился с автором книги известный узбекский фольклорист Ф. М. Кароматов.

сомнения в глубокой древности их происхождения [182, 264—266]. Одно из ранних отражений в памятниках изобразительного искусства — иранское керамическое блюдо XII века, на котором изображен танец, сопровождаемый ударами в ладоши и в барабанчик, имеющий форму песочных часов [249, табл. 603].

Мы видим, таким образом, что миниатюры XIV—XV веков документируют бытование струнных (чанг, уд, танбур, рубаб, гиджак), духовых (най) и ударных (дойра), группирующихся часто в небольшие ансамбли. Не приходится сомневаться в том, что, изображая эти инструменты, художники воспроизводили явления быта, существовавшие в их эпоху.

В отношении соответствия содержания средневековых литературных произведений и иллюстраций к ним большой интерес вызывает рукопись «Хамсе» («Пятерица») знаменитого азербайджанского поэта Низами в списке 1431 года (Эрмитаж, Р-1000). Переписанная в Герате для султана Шахруха — сына и преемника Тимура, украшенная множеством прекрасно выполненных миниатюр, рукопись является выдающимся памятником искусства книги первой половины XV века [72].

Наибольшее число иллюстраций в «Хамсе» Низами сюжетно связано с романтическими поэмами «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун», пользующимися исключительной популярностью на Востоке. На миниатюре «Хосров и Ширин перед шатрами» (л. 126) художник воспроизвел музыкальный «диалог» двух прославленных певцов, поющих стихи под собственный аккомпанемент (ил. 47)⁴³. Один из них (арфист Некиса) выступает выразителем сокровенных чувств Ширин, другой (лютнист Барбад) — шаха Хосрова. Первый сел у шатра Ширин, второй — у шатра шаха. Низами так описал это своеобразное состязание:

И смолкнул на пиру веселый шум бесед:
Взял Некиса свой чанг, барбет свой взял Барбад [128, 344].

Одна за другой полились песни, славящие любовь. Певцы старались превзойти друг друга совершенством газелей и выразительностью музыки:

И начал Некиса, внемля Луне, нечесто
Он струны ударял; он пел размером Раста⁴⁴.

Когда Некиса умолк — «...и пламенен и юн» запел Барбад в ладу Ирок. Так чередовались они, импровизируя в разных ладах...⁴⁵

Художник очень точно передал содержание эпизода, сохранив верность литературному первоисточнику даже в деталях. Так, Барбад изображен совсем юным, тогда как Некиса (и это соответствует легенде) — в зрелом возрасте. Типичны их инструменты: у Некисы — обычный для того времени многострунный чанг, у Барбада — пятиструнный уд, по традиции называемый Низами барбатом (иногда рудом). Эти инструменты фигурируют и на других иллюстрациях рукописи. Так, на миниатюре «Хосров пирует» (л. 125) на первом плане воспроизведен тот же ансамбль чанга и уда. Традиционная тема охоты Бахрам Гура на ланей решена художником своеобразно: музыкантша (ее имя у Низами — Фитнэ), сидя на лошади, издала

⁴³ Вот содержание эпизода: во время охоты Хосров попадает в окрестности замка Ширин. Она не выпускает шаха и говорит с ним со стены замка: не пьяным хотела она его видеть, он должен был прислать за ней вельмож и с почетом отвезти в столицу. Но, прогнав Хосрова, Ширин в отчаянии скачет следом. Пробравшись тайком к его шатру, она при посредстве певца Некисы изливает в нежных газелях тоску по возлюбленному. Хосров отвечает ей устами музыканта и певца Барбада. После длинного дуэта (Некиса — Барбад) Ширин оказывается из-за шатра, Хосров идет к ней, но вновь встречает отпор [38, 68].

⁴⁴ Автор данной книги сохраняет в цитатах написание терминов и имен по названному изданию сочинений Низами. «Внемля Луне» — то есть Ширин. Здесь имеется в виду то обстоятельство, что первая газель Некисы была посвящена певцу самой Ширин так же, как первая газель Барбада — Хосровом.

⁴⁵ Низами их называет: Раст, Ирак, Навруз, Исфаган, Ушшак, Рахови, Зирафкенд, то есть основные лады иранской музыки (в азербайджанской транскрипции), изобретение которых средневековая традиция приписывала легендарному Барбаду.

наблюдает за царственным стрелком (л. 263), но чанг в ее руках подобен другим разновидностям чангов на миниатюрах этого времени (ил. 50).

Воскрешая героические образы популярных поэм, художники XIV—XV веков часто обращаются к батальным эпизодам. В сценах сражений обычно участвуют карнаи. Очень эффектны их поднятые вверх раструбы. «Золотые» стволы четко выделяются на пестром фоне скачущих всадников⁴⁶.

Карнаи того времени были прямыми и коленчатыми. Прямые карнаи представляют собой длинную медную (латунную) трубу, заканчивающуюся раструбом⁴⁷. Два (иногда три) кольцеобразных утолщения на стволе, заметных на многих миниатюрах, позволяют предполагать, что средневековый карнай, как и современный, состоял из нескольких, входящих друг в друга частей. Надо думать, что звукоряд средневекового карнаи соответствовал современному; он был натуральным и, вероятно, ограничивался двумя-тремя обертонами (основной тон на карнае невозможен). Отсюда специфические особенности карнаи — инструмента сигнального типа, неспособного к кантилене. Резко и сильно (буквально «громоподобно») звучащие сигналы карнаи воспринимались в военной обстановке как приказ начинать бой.

Карнай коленчатой формы в иранском тексте «Шахнаме» обозначен термином «гаудум» [255, табл. 81]. Оба вида карнаи всегда изображаются художниками у знамени, подтверждая тем самым их важную роль в военном церемониале. Здесь же помещаются ударные инструменты, среди которых ведущее значение имела нагора (литавры).

Как можно судить по данным миниатюр XIV—XV веков, большая нагора (в оригинальном тексте «Шахнаме» — кус) представляла собой бронзовый котел, затянутый кожей. Играли на нем палками, в походах возили на слоне или верблюде. Мы видим этот инструмент на многофигурной миниатюре Бехзада, изображающей сражение [255, табл. 81].

Такая же котлообразная литавра, сброшенная наземь рядом с поверженным знаменем, изображена на ширазской миниатюре 30-х годов XV века [255, табл. 32].

На множестве батальных сцен мы видим музыкантов в самой гуще сражений. Они мчатся верхом на конях, ударяя в нагору и дуя в карнаи. Хороший образец ансамбля духовых и ударных инструментов, активно участвующего в битве, содержит миниатюра гератского списка «Шахнаме» 1440 года [229, табл. 94]. В центре миниатюры — сражение. Несколько поодаль реют знамена, под которыми верхом на конях едут музыканты. Один из них играет на прямом карнае, другой — на парных нагора, третий — на сурнае.

На этой композиции музыканты помещены с двух сторон (соответственно двум сражающимся армиям). Инструменты у них одинаковы. Помимо малых нагора, в числе ударных здесь есть двухсторонний барабан и металлические тарелки — инструменты, не характерные для миниатюр этого времени.

Военный барабан (по «Шахнаме» — табира) состоял из широкой гнотой деревянной обечайки и двух кожаных мембран, натянутых при

⁴⁶ Для передачи блеска меди художники использовали краску золотого цвета.

⁴⁷ «Шахнаме» документирует существование карнае в IX—X вв. Ранее изображение прямых карнае в миниатюрной живописи относится к XII в. [241, табл. 1].

помощи ремней, которые образуют на корпусе характерный, похожий на орнамент, рисунок. Высота цилиндрического по форме барабана значительно превышала его диаметр. Звук извлекался ударами двух деревянных палочек по обеим мембранам. Во время игры ремень, прикрепленный двумя концами к барабану, перекидывался через плечо.

В Средней Азии этот вид барабана давно вышел из употребления. В Закавказье еще бытуют двухсторонние барабаны, отдаленно напоминающие табиру средневековых иранских миниатюр (доол — у армян, доли — у грузин, аджарцев, гавал — у дагестанцев и чечен). Близок табиру европейский тамбурин как народный инструмент, сохранившийся до сих пор в Провансе (Франция)⁴⁸.

Итак, первое, что обращает на себя внимание при изучении изобразительного материала манускриптов тимуридской эпохи, — это поразительно точное соответствие музыкальных сцен миниатюр музыкальным эпизодам литературных произведений, созданных на 200—300 или даже 500 лет раньше. Столь большой хронологический «разрыв» между литературным оригиналом и его отражением в живописи не казался как будто на музыкальной тематике. Достаточно сравнить фрагменты «Шахнаме» (с. 97—100) с приводимыми здесь иллюстрациями, чтобы убедиться в этом. По всей вероятности, главная причина заключена в устойчивости бытования музыкальных инструментов, значительная часть которых сформировалась еще в эпоху античности или раннего средневековья и лишь постепенно и не очень заметно эволюционировала в последующие столетия.

Произведения среднеазиатских миниатюристов того же времени сохранились в меньшем количестве, чем иранских, и музыкальных сцен в них пока немного. В их числе — превосходно выполненная миниатюра самаркандской школы, датируемая 1446 годом и опубликованная И. Шукиным в журнале «Sinä» в 1967 году, на которой изображен типичный для того времени вокально-инструментальный ансамбль. Как мы уже видели, мастера разных художественных школ в разных концах тимуридского государства (в Ширазе или Герате, в Тебризе или Самарканде) изображали одни и те же музыкальные инструменты в одних и тех же сюжетных ситуациях. Что нового дает в этом отношении среднеазиатская миниатюрная живопись XVI—XVII веков?

По утверждению Пугаченковой, «...миниатюры, иллюстрирующие материалы исторического и литературного характера, документально отражают эпоху переписки данного манускрипта, а отнюдь не тот исторический период, в котором протекали излагаемые события» [138, 113]. Исходя из этого можно полагать, что, иллюстрируя поэмы X, XIII либо XIV веков, бухарский или самаркандский художник XVI—XVII веков изображал музыкальные инструменты, бытующие в его время. В такой связи несомненна огромная познавательная ценность миниатюр как источника сведений о современной художнику жизни, в частности о музыкальных инструментах и формах музицирования. Вместе с тем нельзя забывать, что музыкальные инструменты — один из наиболее устойчивых элементов культуры общества. Бросается в глаза не только единообразие типов инструментов на миниатюрах живописцев разных столетий, но и схожесть музыкальных сцен.

⁴⁸ Отсюда делается негичи не аргументированный вывод, что родина тамбурина — Прованс [206, 501].

Помимо того, что такое явление отражало окружающую художников действительность, в которой издавна сложившиеся формы музицирования упорно сохраняли свое место в жизни людей, оно могло вызываться и некоторыми общими положениями средневековой эстетики, равно характерными для разных видов художественного творчества. Речь идет о важной роли установленного круга сюжетов, образов, художественных приемов, освященных многовековой традицией.

Общеизвестно, что в литературе восточного средневековья широко практиковалась система «назира́» — «ответов» (или реплик) на произведения поэтов предыдущего времени, уже получивших признание. Таковы многочисленные «Хамсе», создаваемые поэтами на протяжении нескольких веков. Таковы же иллюстрации к «Хамсе», в которых, как пишет О. И. Галеркина, «...повторялись не только сюжеты, но и конструктивные схемы, свидетельством чему могут служить многочисленные миниатюры художников разных веков, воспроизводивших встречу Лейли и Меджнуна в пустыне или посещение Бахрам Гуром дворцов царевен» [59, 225].

Однако эти повторы не были просто копиями ранее созданных образцов. Каждый талантливый художник «вносил в традиционный сюжет что-то новое, созвучное его времени и его творческой индивидуальности. Сохраняя верность традиции в изображении главных героев, художник вместе с тем отражал черты конкретной действительности, заимствуя детали быта из окружающей жизни и воспроизводя их с исключительной точностью» [59, 231]. Следовательно, и такие «детали быта», как музыкальные инструменты, зафиксированные в миниатюрах XVI—XVII веков, могут рассматриваться, с одной стороны, как дань установившимся художественным традициям, с другой — как отражение современной художнику жизни. Но как отличить — что в музыкальных сценах миниатюр идет от традиции, а что — от окружающей художника действительности? Попробуем разобраться в этом вопросе, опираясь на данные миниатюр XVI—XVII веков, в сопоставлении их с данными более раннего и более позднего времени.

Прежде всего — о сюжетах миниатюр XVI—XVII веков. В большинстве случаев они связаны с творениями персоязычных поэтов предыдущего времени (Фирдоуси, Саади, Низами, Амира Хосрова Дехлеви, Джами). Наряду с ними появляются иллюстрированные списки произведений тюркоязычных поэтов, среди которых главное место заняли поэмы Алишера Навои (1441—1501) — основоположника узбекской литературы. Помимо художественных произведений иллюстрируются научные труды, а также исторические хроники, такие, как «Фатхнаме», «Шейбани-наме» и ряд других, содержащих описания побед представителей правящих династий [69].

В числе поэтических произведений часто иллюстрировалась «Хамсе» Навои. В одной из ее составных частей — в поэме «Семь планет» — Навои по-новому воспроизвел древнюю легенду о Бахрам Гуре. Но, несколько изменив сюжет, расширив и обогатив традиционную фабулу, дав героине другое имя (Диларам), поэт сохранил ее арфу как олицетворение всепокоряющей силы музыки. Поэтично и вместе с тем технически точно описывает Навои современный ему чанг:



53. Инструментальный ансамбль (най, дойра). Фрагмент миниатюры из списка «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви. Герат. XV в. Дублин

Мы вспомним Феникса, на чанг взглянув:
Всю чашу выдолбил чудесный клов,

В ней дырочки сквозные—то проход
Для тонких струн... Какой мудрец сочтет

Число всех звуков, что звенят вокруг?
Из каждой дырочки исходит звук,

Летя по струнам! ...

Под тонкими пальцами Диларам согласно поют струны, то убаюкивая, то, подобно Фениксу, «низвергая в мир огонь»:

Хотя павлином Феникс наряжен,
Он соловьиным горлом наделен.
Нет! Феникс музыку завел свою,—
Сгорая, мир внимает соловью [123, 53].

Действительно, верхнюю часть корпуса чанга, слегка отогнутую сверху, можно уподобить профилю головы и шеи большой птицы. Слова—«всю чашу выдолбил чудесный клов»—можно понять как намек на то, что корпус чанга выдалбливался из цельного куска дерева (впрочем, это могла быть и поэтическая метафора). Мы узнаем далее, что для струн выдалбливались «сквозные дырочки». В другом сочинении Навои сообщает, какие породы дерева выбирались для чанга мастерами в особо ответственных случаях:

Дабы мелодии достойные Венеры создавать,
Из дерева сандалового и алоэ смастерил он чанг [21, 382].

Думается, что это скорее поэтический образ, символ высокого положения чанга, дань восхищения его магической силой, чем реалистическая деталь. Множество чангов, делавшихся мастерами для всеобщего пользования, безусловно, имели корпус и деку из других, менее редких, притом местных пород дерева.

Воздействие необыкновенного таланта Диларам таково, что от звуков ее арфы преобразуется «мир земной». Всевластный шах, покоренный «колдовской» силой арфистки, всюду возил ее с собой, даже на охоту. В XVI веке, как и раньше, эпизод охоты Бахрам Гура на ланей на разных миниатюрах варьируется. Иногда несколько изменяется и сам инструмент. Примером может служить миниатюра гератского списка «Хамсе» Навои (1527), где в руках Диларам—сравнительно большая арфа: резонатор ее выпрямился и вверху появилось украшение в виде свисающей вниз кисти [254, табл. 66, фиг. 114].

На среднеазиатских миниатюрах того же времени такие чанги не встречаются. Они ближе изображениям предшествующего времени. Среднеазиатский чанг XVI века сохраняет более строгие очертания и меньшее количество струн (9—15). Размеры инструмента и форма резонатора варьируются (резонатор бывает более или менее выгнутым), но удерживается способ упора инструмента в пол при помощи штифта («ножки»). Музыканты держат чанг, опирая о левое предплечье, иногда—о верхнюю часть согнутой ноги (ил. 51) [115, табл. 13].

Полную аналогию описанному чангу дают миниатюры исторической хроники «Тарих-и-Абулхайр-хан» (Бухара, 40-е годы XVI века) [68]. Во всех дворцовых сценах независимо от того, кто сидит на троне — Абулхайр-хан или Чингиз-хан, слева от трона неизменно помещаются два музыканта — чангист и дойрист (ИВАН УзССР, 9989). Чанг здесь характерной для бухарских миниатюр формы.

Мы видим этот инструмент и в списке «Хамсе» Навои 1521—1522 годов, обычно относимом к бухарской школе⁴⁹. На миниатюре изображен Бади аз-Заман — сын султана Хусейна — в саду в окружении музыкантов, в руках у них гиджак, чанг, рубаб и дойра (ГПБ, Дорн, 559, л. 137, об.).

Ансамбль чанга и гиджака встречается и в сцене «Музыканты в саду» из списка сочинений Джамии 1558 года, выполненного в Бухаре или, возможно, в Ташкенте⁵⁰. Здесь изображена традиционная сцена придворного быта. Типичны инструменты: двухструнный гиджак и чанг, по-видимому, имевший тринадцать струн. Интересно, что кончики пальцев арфистки окрашены в красный цвет. Не дань ли это многовековой «моде», возможно, связанной когда-то с особым ритуалом, истоки которого уходят в глубокую древность?

Нередко чанг изображен в сочетании с гиджаком, рубабом, флейтой; если же он солирует, то его мелодию почти всегда сопровождает ритмический аккомпанемент дойры. Сочетание этих инструментов мы видим в танцевальной сцене на миниатюре «Свадьба Искандера и Раушан» из бухарского списка «Хамсе» Низами 1579—1580 годов (ГПБ, ПНС, 272, л. 202) [178, табл. 28].

На миниатюре одного из списков «Гулистана» Саади, датированном Ф. Р. Мартином 1567 годом, ансамбль в составе чанга, ная и дойры играет на торжественном дворцовом приеме [241, табл. 147]. Форма чанга, количество струн (судя по виткам, число их тринадцать или пятнадцать), как и положение инструмента в момент игры, тоже типичны для среднеазиатских миниатюр (рис. 54)⁵¹.

Судя по миниатюрам, гиджак XVI века (как и современный) состоял из сравнительно небольшого корпуса и круглой шейки, более толстой вверху и постепенно суживающейся книзу⁵². Очевидно, тогда, как и сейчас, внутрь корпуса пропущался стержень, нижний конец которого, выступавший наружу, служил для упора инструмента. Открытая сторона корпуса затягивалась кожаной (пергаментной) мембраной. При сохранении общих конструктивных принципов гиджаки варьировались по длине шейки и по форме корпуса. Чаще всего корпус имеет вид полушария, но изредка встречаются и четырехугольные, как, например, на иранской миниатюре «Попойка» начала XVI века [254, табл. 80, фиг. 144].

Струны на этих инструментах художники не изображали, но, поскольку на многих рисунках видны два колка для натяжения струн, расположенные по обеим сторонам головки, можно думать, что средневековый гиджак был, как правило, инструментом двухструнным. Но, очевидно, существовали гиджаки и с большим количеством струн. Так, бухарская миниатюра конца XVI века содержит изображение гиджака, у головки которого видны пять колков (ил. 42, 44).

49 По предположению О. И. Галеркиной место изготовления рукописи — город Шахрузия (Средняя Азия), где находилась резиденция одного из шейбанидов (потомков Шейбани-хана), владевшего также Ташкентским уделом [149, 347—348].

50 Девике относит миниатюру к бухарской школе [64, рис. 46], но имя каллиграфа — Баба Мирек Ташкентци — указывает на его ташкентское происхождение [149, 349].

51 Ф. Р. Мартин причисляет миниатюру к бухарской школе, однако общей стилистикой этой многофигурной композиции далек от стилистики среднеазиатских миниатюр. Соглашалась, что часть миниатюр рукописи действительно выполнена бухарским мастером Шемси Музахибом, Г. А. Пугаченкова вместе с тем отмечает ряд моментов обнаруживающих влияние могольской школы [149, 356]. Тем интересней присутствие здесь типичного для бухарских миниатюр музыкального ансамбля.

52 Смычковый инструмент — гиджак узбеков и таджиков, кеманча азербайджанцев, армян, грузин — до сих пор устойчиво сохраняет свое место в жизни народов Средней Азии и Закавказья [50].



54. Инструментальный ансамбль (чанг, май, дойра). Миниатюра списка «Гулистан» Саади. Фрагмент Бухара, 1587 г. Лондон, Британский музей.
55. Ансамбль в составе гиджакист, певец-декламатор и музыкант, играющий на флейте Пана (музикар). Самаркандская миниатюра XVII в. Фрагмент ИВАН УзССР.

Смычок средневековых гиджаков лукообразный, с прядью конского волоса. Держали его ладонью вверх, охватывая большим и указательным пальцами древко, а остальными регулируя натяжение волоса. Это мы и видим на самаркандской миниатюре XVII века (рис. 55) (ИВАН УзССР, рукопись № 3476, л. 142).

При сопоставлении миниатюр разных художественных школ обращает на себя внимание различие в головном уборе гиджакистов. На среднеазиатских миниатюрах XVI—XVII веков обычно те же чалмы, что у других персонажей, на большинстве иранских миниатюр — иной головной убор, заметно выделяющий гиджакистов из массы присутствующих. Так, на миниатюрной композиции «Шапур возвращается к Хосрову после визита к Ширин» из списка «Хамсе» Низами 1539—1543 годов [241, табл. 134] большинство участников «действия» носит характерный для Западного Ирана тюрбан со «столбиком»⁵³. Такие же тюрбаны на головах арфиста и флейтиста. На гиджакисте же — небольшая шапочка, опушенная мехом. Чем это объяснить? Не стремлением ли художника подчеркнуть иноземное происхождение гиджакистов, принесших с собой из своей страны и принятый там головной убор? Из какой именно страны, может быть, из Средней Азии? Это предположение подтверждается названной иранской миниатюрой начала XVI века («Попойка», сефевидская школа) [254, табл. 80, фиг. 144], где гиджакист — пожилой человек, и соответственно возрасту на нем уже не шапочка, а среднеазиатская чалма, тогда как у его товарищей — флейтиста и дойриста — тюрбаны со «столбиками».

Рубаб не так часто встречается на миниатюрах XVI века, как уд или чанг. Он не характерен для произведений мастеров западноиранских школ. Интересно и другое: рубаб не всегда одинаков. Отличия касаются и формы корпуса, и длины шейки.

⁵³ Г. А. Пугаченкова отмечает, что такой головной убор «представляет специфическую особенность именно персидского костюма XVI в. Его не носили ни на Кавказе, ни в Средней Азии» [141, 109].

Типичный образец среднеазиатского рубаба мы находим на миниатюре художника Мухаммеда Мурада Самарканди из списка «Шахнаме» середины XVI века (ИВАН УзССР, № 1811, л. 65а), на которой изображен Кей-Каус среди приближенных [174; 70]. Традиционный сюжет трактован здесь необычно: вместо пышных аксессуаров дворцовых покоев, характерных для иранских миниатюр,—подчеркнутая простота обстановки; вместо традиционной многофигурности царских приемов —неожиданная «скромность» в показе шахской свиты, ограниченной тремя персонажами. Если бы не корона на голове шаха, можно было бы думать, что художник воспроизводит семейную сцену в доме какого-нибудь богатого самаркандца —своего современника.

В полном соответствии с характером всей миниатюры находится рубабист. Это типичный народный музыкант, для которого профессия стала средством к существованию. Скромное одеяние, место, где сидит музыкант (на полу у входа в помещение), подчеркивают его социальное положение⁵⁴. Возможно, что инструмент рубабиста —тоже типичный представитель народного музыкального инструментария средневекового Самарканда. У него, как и у современных бухарских рубабов, корпус делится на две неравные части: одна из них покрыта пергаментной, а другая деревянной декой. У него такая же сравнительно короткая шейка, заканчивающаяся отогнутой назад головкой. И держит его средневековый музыкант так же, как современные рубабисты,—на коленях в горизонтальном положении, ударяя по струнам плектром (он угадывается в правой руке). Пальцы левой руки музыканта прикасаются к шейке инструмента в том месте, где у современного рубаба находятся навязные (жильные) лады. Были ли лады у среднеазиатского рубаба? На этот вопрос среднеазиатские миниатюры ответа не дают, как не говорят они и о наличии резонирующих струн⁵⁵. Судя по обычному числу колков на головке, можно думать, что средневековый рубаб имел пять-шесть струн (возможно, некоторые из них были двойными). Но отдельные изображения свидетельствуют о том, что существовали рубабы с большим количеством струн (часть их, очевидно, выполняла функцию резонирующих).

Как звучал рубаб с миниатюры Мухаммеда Мурада? Очевидно, примерно так, как звучат современные бухарские (афганские) рубабы: негромко, в «альтовом» регистре матовой окраски, характерной для струнных инструментов с кожаной мембраной и жильными струнами.

Иной тип рубаба мы находим на иранских миниатюрах. Он изображен на портрете султана Салима, предположительно относимом Ф.Р.Мартином к бухарской школе [241, рис. 29, 60]. В отличие от профессиональных музыкантов, всегда представленных в момент игры, художник рисует султана отдыхающим. Султан не играет, он лишь держит рубаб на коленях, и тонкие линии изящного инструмента гармонируют с позой и одеянием аристократа (ил. 52).

Близкую параллель этому портрету мы находим на сефевидской миниатюре, названной Б.Греем «Молодой принц, играющий на мандолине». Но в руках принца, конечно, не мандолина, а типичный для

54 В феодальном обществе городские музыканты, прильавшие к сословию ремесленников, заметно отличались (во многих отношениях, в частности —материальном) от придворных музыкантов.

55 Резонирующие струны — характерная черта многих струнно-щипковых инструментов народов Востока. У современного афганского (таджикского) рубаба двенадцать-тринадцать резонирующих струн.

иранской миниатюры XVI века рубаб [229, 160]. Тщательность художника в изображении деталей позволяет определить конструкцию инструмента. Корпус его (как обычно у рубабов) состоит из двух частей (с пергаментной и деревянной деками); колков у него двенадцать, но струн, по которым принц проводит плектром, только две. Очевидно, художник хотел показать, что, помимо двух игровых струн, этот рубаб имел еще несколько резонирующих.

Итак, два вида рубабов—с короткой и с длинной шейками—по существу два различных инструмента, объединенных общим наименованием. Можно было бы усомниться в правильности этого вывода, если бы данное положение не сохранилось до сих пор. В Узбекистане и в наши дни бытуют два вида рубабов: с короткой шейкой—афганский и с длинной шейкой—кашгарский. Правда, оба они (особенно последний) заметно отличаются от рубабов с миниатюр XV—XVII веков.

Струнный инструментарий среднеазиатских миниатюр включает также уд и танбуры.

Уд XVI—XVII веков—это инструмент с очень большим корпусом грушевидной формы и несколько удлиненной (по сравнению с предыдущим временем) шейкой. Струны не всегда видны, но, судя по колкам, их было пять-шесть. Ладов уд, по-видимому, не имел, во всяком случае, художники их не изображали.

Уд относится к числу тех инструментов, изображения которых сохраняют присущий им характерный облик независимо от географического местоположения художественных школ. Но при неизменности основных показателей иногда наблюдается различие формы корпуса. В одних случаях корпус более округлый, в других—несколько вытянутый. Это закономерно. Каждый мастер по-своему достигает лучших звуковых качеств инструмента, по-своему варьирует форму корпуса, а в какой-то мере и его соотношение с длиной шейки. Но общие тенденции для определенного времени все же выявляются. Так, для XV—XVI веков характерна тенденция к увеличению корпуса, а для XVI—XVII веков—к удлинению шейки, что отличает уды тех столетий от короткой лютни более ранних эпох.

На бухарской миниатюре из списка «Гулистан» Саади (ИВАН, С-882, л. 16) изображено придворное празднество. Справа от трона художник поместил ансамбль, состоящий из двух певцов (один из них с дойрой в руках) и двух инструменталистов—чангиста и удиста (рис. 56). Судя по колкам, этот уд имел пять двойных струн; играли на нем при помощи плектра. Уд с пятью одинарными струнами мы находим на самаркандской миниатюре начала XVII века (ИВАН УзССР, 3176, л. 152 а). Вместе с дойрой и наем он аккомпанирует пению.

Похожий уд изображен на другой самаркандской миниатюре того же времени—одной из иллюстраций к «Зафар-наме» («Книга Тимуровых побед») Шарафуддина Ёзди (ИВАН УзССР, 4472). Рукопись переписана в Самарканде в 1627—1628 годы. Ее прекрасные миниатюры отмечены особой тонкостью рисунка. Они свидетельствуют, что искусство миниатюристов стояло в Самарканде высоко, что там существовала школа, отличная от иранской и индо-иранской [171, 15].

Уд изображен на миниатюре (л. 462а) в составе ансамбля, выступающего на празднестве, устроенном Тимуром в 1404 году (ил. 55). Перед беседующими царевичами на маленьких ковриках расположились музыканты: слева от царевичей—удист и дойрист, справа—певец, дойрист и рубабист⁵⁶. По внешнему виду—это придворные музыканты в богатых халатах и замысловатых головных уборах. Инструмент рубабиста имеет шесть струн, как и рубаб на миниатюре Мухаммеда Самарканди, но отличается от последнего удлинненной шейкой; уд—типичной для данного времени формы, с резонаторными отверстиями в виде звездочек, красиво орнаментирующих деку. Пять струн, соответствующих пяти колкам, позволяют рассматривать этот инструмент как уд с пятью одинарными струнами. Группа музыкантов очень живописна. Судя по их лицам и положению пальцев на инструментах, по задумчивой позе певца, можно думать, что исполняется инструментальное вступление к какой-нибудь развитой вокальной песне.

На другой миниатюре того же списка—пир Тимура после его возвращения из похода в западные страны (л. 288а). У подножия трона расположились три музыканта, а напротив—певец (или декламатор) с книгой в руках (вернее всего, это «баяз»—рукописный сборник песенных текстов). Впереди сидящий музыкант играет на четырехструнном щипковом инструменте с небольшим корпусом и длинной шейкой—разновидности танбура (ил. 57).

К XVI веку эволюция танбура привела к образованию нескольких его разновидностей, отличающихся друг от друга главным образом количеством струн (отчасти величиной корпуса), что и определило их названия: сетар—с тремя струнами (он имеет корпус больших размеров и несколько резонирующих струн), чортар—с четырьмя струнами, панджтар—с пятью струнами (тоже с большим корпусом), шаштар—с шестью струнами.

Бытование этих видов танбура документируют бухарские и самаркандские миниатюры XVI—XVII веков. Так, на упомянутой миниатюре из самаркандского списка «Зафар-наме» (ил. 57) изображен чортар. На шейке его просматриваются навязные (очевидно, жильные) лады. Их пять. Музыковед О. А. Бочкарева, обмерив (по миниатюре) эти лады, пришла к выводу, что они образуют приблизительно интервалы кварты, квинты и малой септимы. «Если допустить,—заключает О. А. Бочкарева,—что глазомер художника был очень точен, то полученный результат как раз соответствует той ладовой основе, которая характерна для узбекской народной музыки и в наши дни» [44, 76].

На упомянутой бухарской миниатюре «Искандер пирует у хакана» из списка «Хамсе» Низами 1571—1572 годов (ГПБ, ПНС—84, л. 746) изображен ансамбль, состоящий из четырех юных музыкантов (ил. 46, 42). Их инструменты—чанг, гиджак, дойра и шаштар, на шейке которого тоже намечены лады (просматриваются четыре). На другой бухарской миниатюре конца XVI века—«Пирующие влюбленные» (иллюстрация к «Истории Хызр-хана» Амира Хосрова Дехлеви, ГПБ, ПНС—276, л. 876)—выступает ансамбль в составе: шаштар, уд, гиджак, най и две дойры. Четко видны колки, но лады не обозначены (ил. 48).

⁵⁶ В статье А. А. Семенова до
точности: уд назван «рубабом»
«щипковым инструментом».



56. Инструментально-вокальный ансамбль. Миниатюра бухарского списка «Гулистан» Саади. Фрагмент XVI в. ИВАН
57. Танбурист и дойрист. Фрагмент миниатюры Мухаммеда Мурада Самарканди из хорезмской списка «Шахнаме». 1556 г. ИВАН УзССР

Параллельно с этими разновидностями (чортар и шаштар) продолжал бытовать и основной тип танбура. Как и у танбуров более раннего времени, у него довольно большой корпус, но струн стало три (а не две). Такой инструмент, в сочетании с аккомпанирующей ему дойрой, есть на иллюстрациях Мухаммеда Мурада Самарканди к «Шахнаме» (рис. 57). Независимо от тематики произведений, от места, где работал художник (в Самарканде, Хорезме или в Индии), его миниатюры оставались среднеазиатскими по стилю, по деталям быта, по костюмам действующих лиц. Композиция миниатюр не многофигурна, но чрезвычайно насыщена. С предельной полнотой живопись передает внутренний смысл иллюстрируемого события [149, 354].

Эти черты творческого стиля Мухаммеда Мурада проявляются и в музыкальных сценах его миниатюр. Они тоже не многофигурны. Чаще всего участвуют один или два музыканта. Струнному инструменту обычно аккомпанирует дойра. Излюбленный инструмент Мухаммеда Мурада — танбур (всегда трехструнный) — выступает даже там, где, казалось бы, литературный текст не дает для этого достаточного оснований. Так, царские приемы и игры в «Шахнаме» — поэме Фирдуси — происходят под звуки руда (барбата) и чанга. Мухаммед Мурад (вопреки традиции, строго соблюдаемой художниками предшествующих веков) вводит сюда танбур, иногда рубаб. Танбур с дойрой сопровождают беседу Бахрам Гура с владетельными князьями (рукопись «Шахнаме», 1811, л. 3896). Те же инструменты услаждают слух Нуширвана, восседающего на троне (ил. 46). На миниатюре, созданной спустя четверть века после иллюстраций к «Шахнаме» и изображающей сказочную красавицу, Мухаммед Мурад вводит в число персонажей молодого музыканта как олицетворение одного из исконных образов восточной лирической поэзии [149, 355—356, ил. 84]. Типич-

ный трехструнный танбур в его руках близок танбурам более ранних миниатюр художника и вместе с тем отличается от них иными пропорциями (более длинная шейка при тех же размерах корпуса).

Почему Мухаммед Мурад так настойчиво обращается к танбуру, предпочитая его другим струнным инструментам? Может быть, потому, что тогда уже определилась роль танбура как ведущего инструмента в системе исполнительских средств развитых форм узбекотаджикской профессиональной музыки, роль, сохранившаяся за танбуром и в последующие века. Это предположение исходит из самого характера творчества Мухаммеда Мурада — художника весьма смелого и самобытного, не любившего ограничивать себя традиционными канонами.

Танбур в XVI—XVII веках пользовался широчайшим распространением в странах Среднего Востока. На нем аккомпанировали пению и танцам, он выступал как участник ансамблей, исполнявших инструментальную музыку. Его изображение встречается на среднеазиатских, иранских и персо-индийских миниатюрах, в отдельных случаях и на художественных керамических изделиях [249, табл. 792, 912; 114, табл. 32].

На миниатюрах западноиранской школы из списка «Шахнаме» 1642—1644 годов (ГПБ, Дорн, 333) во многих дворцовых сценах участвует струнно-щипковый инструмент с глубоким грушевидным корпусом и длинной шейкой, на которой просматриваются навязные лады. Число струн колеблется от четырех до шести. Инструмент несомненно примыкает к разновидностям танбура. Вместе с тем не будет ошибкой назвать его столь распространенным в Иране и Закавказье сазом. В самом деле: и танбур и саз относятся к числу струнно-щипковых инструментов с грушевидным корпусом и длинной шейкой с навязными ладами. Термин «саз» («соз») — тюркоязычного происхождения (сазламаг, созламок — настраивать). «Саз — значит настроенный, налаженный», — пишет азербайджанский музыковед Э. Эльдарова [205, 75]. Очевидно, мы имеем здесь пример того, как один и тот же (или близкий) инструмент бытует под разными названиями. Правда, современный танбур (узбекотаджикский) и современный саз (азербайджанский) внешне заметно отличаются друг от друга (как отличаются они и от своих далеких «предков»), но в XVI—XVII веках, по всей видимости, между ними было больше сходства. В том убеждают нас миниатюры художественных школ Средней Азии, Ирана и Азербайджана. Одно из значений слова «соз» в современном узбекском языке — струнно-щипковый инструмент вообще. Им может быть и дутар и танбур⁵⁷. Это еще один аргумент в пользу высказанного предположения о тождественности танбура и саза в прошлом.

Итак, основные инструменты ансамблей «камерного» назначения — это чанг, уд, рубаб, танбур, а из ударных — дойра. Помимо того, в ансамблях XVI—XVII веков (и раньше) нередко можно было встретить най (продольную флейту). Он остался таким же, как и в XV веке (см. с. 107—108). Характерно, что продольная флейта — единственный инструмент, к которому обращаются миниатюристы в сценах кочевого

⁵⁷ Распространенное в Бухарской области Узбекистана слово «созада» означает — «музыкант, играющий на струнно-щипковых инструментах».

быта. Мы видим его, например, на иранской миниатюре конца XVI века: в типично сельской обстановке на флейте играет пастушок в окружении коз и овец [64, рис. 45].

Памятники изобразительного искусства средневековья не сохранили никаких следов бытования поперечной флейты, столь широко представленной в афрасиабской терракоте. Ее существование в Средней Азии как бы оборвалось в первые века нашей эры. Лишь к XIX веку происходит возрождение старинной поперечной флейты (именуемой тоже наем). В Узбекистане и Таджикистане она становится популярнейшим инструментом, вытеснившим флейту продольную, сохранившуюся лишь в отдельных скотоводческих районах.

Можно назвать еще некоторые другие инструменты, изредка встречающиеся на страницах среднеазиатских миниатюр. Флейта Пана (музикар, или шаманэ). Мы видим ее на самаркандской миниатюре (рис. 55) из рукописи XVII века (ИВАН УзССР, № 3476, л. 142). Количество трубок различить трудно. Обычно их было семь или восемь. Для Средней Азии флейта Пана не характерна.

Сравнительно редко встречается и канун — инструмент типа цитры. Так, в бухарском списке «Искандер-наме» Низами начала 70-х годов XVI века есть миниатюра (ГПБ, ПНС — 84, л. 41 об.), изображающая встречу Искандера (Александра Македонского) с Роксаной (дочерью знатного согдийца). В свите Роксаны — музыкантши. Хорошо видны канунистка и аккомпанирующая ей дойристка (ил. 49, 43). Дойра здесь такая же, как и на других изображениях XV века. Она всегда имеет «тарелочки» (пластинки), вставленные в прорези на обечайке (ил. 56). Во время танцев ритмический аккомпанемент дойры дополнялся пощелкиванием кастаньет в руках танцовщиц. Существовали два вида кастаньет: кайрак — плоские продолговатые, хорошо отшлифованные камни (по два в каждой руке), и кошук — четыре деревянные ложки, связанные попарно. Первый вид представлен на миниатюрах чаще, второй — реже. Иногда они используются одновременно (у разных танцовщиц).

Сопоставляя данные миниатюр и письменных источников XV — XVII веков, можно убедиться в том, что и те и другие говорят об одних и тех же музыкальных инструментах, используемых в быту, на дружеских вечеринках и дворцовых приемах. Культура инструментального исполнительства в Средней Азии и Хорасане достигла к этому времени высокого совершенства. Из описаний очевидцев мы узнаем о замечательных виртуозах-исполнителях на чанге, уде, гиджаке, кануне, нае, танбуре, балабане, как и о выдающихся певцах (певицах) и чтецах-декламаторах [43, 321, 403, 411; 20, 228, 229]. В большинстве своем музыканты — выходцы из среды ремесленников — обслуживали городские празднества, выступали в домах зажиточных горожан [24, 191—197]. Профессия музыканта выделяла их из среды прочих ремесленников и открывала им доступ в общество «избранных». В мемуарах Зайнадина Васифи приводятся имена «блестящих юношей Герата» — переплетчиков, каллиграфов, седельщиков и мастеров по выделке парчи и кожи, достигших высокого мастерства в игре на уде, нае, гиджаке, танбуре или кануне и благодаря этому ставших желан-

ными участниками маджлисов⁵⁸ — собраний самых просвещенных и талантливых людей.

Знание музыки, умение разбираться в ней было обязательным для образованного гератца или самаркандца. Молодые люди стремились превзойти друг друга в игре на каком-нибудь инструменте. Стихи поэтов того времени пестрят названиями музыкальных инструментов. Им приписывается способность воспламенять сердца страстной любовью или выражать глубокие душевные страдания, что, видимо, особенно ценилось в средневековом обществе. Алишер Навои, характеризует современные ему инструменты, писал: най — это «исполнитель печальных мелодий»; гиджак — «скрываясь от шумных споров», любит играть самую сердечную музыку; чанг и уд — «умеют терзать сердца»; рубаб — «умолять, склонив голову»; канун звучит «душераздирающе»; кобуз — «любовно» [21, 385].

В этом перечне обращает на себя внимание кобуз — инструмент, изображения которого не обнаружены нами в миниатюрной живописи. А между тем поэтами Герата и Самарканда он упоминается довольно часто, как, впрочем, и ятуган, тоже не интересовавший художников. О «равноправии» кобуза и ятугана в музыкальном инструментари Средней Азии свидетельствует любопытный литературный памятник «Спор музыкальных инструментов» Ахмади — узбекского поэта первой половины XV века [162, 206—213, 299—305].

... Ночью в опустевшей винной лавке музыкальные инструменты затеяли спор — каждый восхвалял свои достоинства и осмеивал других. Тамбура (танбур) называла себя «сладкоречивой птицей»; уд утверждал, что среди всех инструментов его имя — самое прославленное; чанг хвалился, что беседует только с царем; кобуз называл себя «соловьем любви»; ятуган сравнивал себя с пламенем, от которого разлетаются искры любви; гиджак предупреждал, что он опасен своим коварством: «я гуляка, вооруженный луком» (то есть смычком); рубаб говорил: «я высоко почитаем за то, что ставлю себя низко. Хотя шариратом я запрещен, я живу в одном жилище с людьми тариката⁵⁹ <...>. Нет у меня никакого внимания к султанам». Под конец вступила в спор кунгура, утверждая, что хотя она горда и самонадеянна, но ее звуки — самые нежные.

Интересны эпитеты, которыми награждают друг друга спорщики. Уд попрекают «толстым брюхом» и кривой шеей, называют его «толстопузым ходжой»; чанг — тем, что он «кривой с головы до ног»; кобуз — приравнивают к чаруку (кожаной обуви) из-за того, что он «прикрывает свое лицо кожей»; ятуган клеймят «лежебокой» — даже разговаривает он «лежа в постели»; рубаб — «нищий» инструмент дервишей; «голову и ноги» кунгуры уподобляют двум тьквам.

Поражает меткость этих характеристик, в которых схвачены самые броские черты внешнего облика инструментов («толстопузый» уд, «кривой» чанг и т. д.). Более того, из шуточной перепалки можно извлечь очень ценные сведения, проясняющие некоторые сложные моменты, связанные с изучением инструментов, давно вышедших из употребления в Средней Азии. Такова, например, кунгура. Что это за инструмент? Сопоставив уподобление «головой и ног» кунгуры двум

⁵⁸ Маджлис (мажлис — узб.) обычно переводится как «собрание», или «пирушка». Однако «пирушка» не совсем точно передает смысл этого слова. На маджлисе собирались не только для того, чтобы есть, пить и веселиться. Обязательным компонентом входили в эти вечера поэзия и музыка. Здесь высоко ценилось владение словом — в рассказе, в эпиграмме, в остроумной словесной «дуэли», умение петь и играть на музыкальных инструментах.

⁵⁹ Тарикат — путь духовного совершенствования последователей суфизма (см. ниже), противопоставляющих его шарирату, который требовал внешнего исполнения обрядов и правил, обязательных для каждого мусульманина.

тыквам с краткой справкой Дарвиша Али о том, что кунгура — индийский музыкальный инструмент, имеющий парда (лады) [172, 20], нетрудно заключить, что речь идет о вине⁶⁰. Очевидно, в XVI—XVII веках она была хорошо известна в Средней Азии.

Другой пример — ятуган, тоже давно забытый в Средней Азии. Упрек в «лежебокости», в том, что ятуган даже разговаривает «лежа в постели», можно понять как прямой намек на «лежачее» положение инструмента в момент игры. Сопоставляя эти данные с этимологией термина⁶¹, логично заключить, что ятуган относится к инструментам типа цитры (так называемая «лежачая арфа»). Подобные инструменты до сих пор сохранились у некоторых народов нашей страны: казахский джетыган, калмыцкий ятга, тувинский чадаган, хакасский чатхан [168]. Несомненно, все названия происходят от одного корня.

Остальные участники «Спора» до сих пор живут в музыкальном быту народов средней Азии. Тем не менее не все ясно и в отношении этих инструментов. Возьмем, например, кобуз. В современном понимании кобуз (*казахск.* — кобыз) — двухструнный инструмент ковшеобразной формы, на котором играют коротким лукообразным смычком. Однако это не единственное значение термина. Он применим к самым разным инструментам, иногда с добавлением поясняющего слова (шан-кобыз — варган, кагаз-кобыз — гармоника и так далее [169, 5]) и без них. Под этим типовым названием бытуют не только смычковые, но и щипковые инструменты: киргизский комуз, хакасский хомыс и некоторые другие. Очевидно, множественность значений термина и позволила Н. Фицджеральду заключить, что кобыз (комуз) — это музыкальный инструмент вообще [193, 227].

Какой же инструмент имели в виду узбекские поэты XV века? Навои писал (как уже упоминалось), что кобуз звучит нежно, «любовно». При флажолетном способе извлечения звука на смычковом кобузе, действительно, получается несколько воркующее звучание. С этим согласуется и та характеристика, какую Ахмади вкладывает в «уста» самого комуза: «Нет подобного мне соловья, который на все мотивы пел бы (только) о любви» [162, 302]. Однако «о любви» может петь и щипковый инструмент (хотя из-за его тембра и не столь нежно). Не помогает нам и следующая деталь — кобуз «прикрывает свое лицо кожей», потому что кожаную деку могут иметь инструменты разных видов. Так, если у киргизского щипкового комуза верхняя дека деревянная, то у некоторых народов Алтайского края бытует такой же инструмент с кожаной декой [50, 175—176, 183, 185]. Более конкретно сравнение кобуза с чаруком («весь ты подобен чаруку»)⁶²: корпус смычкового кобуза, открытый в верхней (более широкой) части и закрытый кожаной мембраной в нижней (суживающейся к концу), похож на грубо сделанный башмак (щипковые комузы такой формы не имеют). Таким образом, если бранные эпитеты и оскорбительные сравнения, которыми перебрасываются участники «Спора музыкальных инструментов», правдоподобны, то можно предположить, что речь здесь идет о смычковом кобузе. В любом случае интересен сам факт: тюркоязычный термин «кобуз» (в переводе — «древесная кора»), как и сам инструмент, издавна связанный с бытом кочевого населения

⁶⁰ На среднеазиатских миниатюрах нет изображений вины, тогда как на миниатюрах могольской школы (о ней см. ниже) они встречаются довольно часто [13].

⁶¹ Ятуган (*тюркск.*) от *етмак* (ятмок) — лежать.

⁶² Чарук (узб. — чорик) — грубая обувь из сыромятной кожи.

среднеазиатских степей, входил в XV веке в обиход таких древних центров городской культуры земледельческих областей Юга, как Герат и Самарканд. Кубуз занимал место «равного среди равных» в «обществе» давно утвердившихся здесь музыкальных инструментов. Возможно, новизна появления «пришельца» и отпугивала художников, отбавивших для иллюстрации произведений литературы инструменты более привычные, с вполне «респектабельной» репутацией.

Некоторые интересные данные можно извлечь из муназаре⁶³ Ахмади и в отношении рубаба. Он — «запрещен шариадом» и нет у него «внимания к султанам», он — «друг бедных людей» и «вероотступник», отданный дервишам и вместе с ними собирающий подавание («скитающийся от двери к двери ради горькой соломинки») [162, 303]. В этих эпитетах ощущается намек на суфистское миропонимание, характерное для раннего этапа его возникновения (аскетическое неприятие мирских благ, осуждение богатства и роскошной жизни правящей верхушки общества)⁶⁴. Видимо, рубаб пользовался особыми симпатиями дервишей, живших за счет подаваний. В насмешках танбура, адресованных рубабу, говорится:

Абу Бакр Рубаби, часто ударявший по твоим струнам,
Передал тебя в руки юродивых (дервишей).
Все дервиши, когда накурятся оплума,
По очереди вдоль ударяют тебя [162, 303].

Ссылка на Абу Бакра Рубаби — известного придворного музыканта Мас'уда Газневи (XI в.) — может служить доказательством того, что рубаб в то время проникал и в высшие слои феодального общества. Интересно, что он присутствует и на иллюстрации к «Шахнаме» (список 1602—1603 гг., ГПБ, ПНС—90, л. 2), изображающей султана Махмуда Газневи на троне в кругу приближенных. Миниатюры этой рукописи специалисты относят к произведениям среднеазиатской школы (переписчик — Мирза Мухаммед Бухари, то есть — родом из Бухары) [149, 358]. Их мнение подтверждается и тем, что, помимо рубаба, в числе инструментов придворных музыкантов Махмуда Газневи мы видим типичный для Средней Азии и Хорасана гиджак, а также более распространенные най (продольный) и дойру. Вероятно, не случайно в свите тюркского султана отсутствуют столь обязательные для дворцовых приемов иранских шахов уд и чанг. Окидывая взглядом путь, пройденный струнными инструментами за несколько столетий (с IX по XVII вв.), мы убеждаемся в том, что они медленно, но неуклонно эволюционируют, что музыкальные сцены среднеазиатских миниатюр не всегда и не во всем соответствуют аналогичным сценам миниатюр западноиранских художественных школ. Это сказывается на облике и конструкции некоторых инструментов (рубабов, отчасти арфы), а еще больше на преимущественном использовании тех или иных видов струнных инструментов. Иное дело — духовые и ударные. Здесь наблюдается удивительная устойчивость форм и видов, не зависящая ни от времени, ни от места бытования инструментов.

Миниатюры XVI—XVII веков, как и более ранние, содержат множество батальных сцен, в которых участвуют карнаи. Они есть на бухарской иллюстрации рубежа XVI—XVII веков к списку «Хамсе»

⁶³ Муназаре — спор, диспут, полемика. Это название закрепилось за определенными литературными жанром, имеющим на Востоке весьма давние традиции. Самые ранние из дошедших до нас образцов этого жанра относятся к культуре древне-го Шумера (2000—3000 до н. э.). Примером может служить «Спор между Мотыгой и Плугом», каждый из участников которого похваляется своими преимуществами [92, 95—99].

⁶⁴ Суфизм — мистико-аскетическое направление в исламе, возникшее в VIII в. и на первых порах выпятившее резкое сопротивление ортодоксальному исламу. Братства дервишей — приверженцев суфизма (дервиш — буквально: переступивший порог, то есть человек, отрешившийся от пути к богу от земных радостей) — создавались на территории Средней Азии начиная с XI в. Обряды дервишей вбирали в себя элементы местных доисламских культов, в том числе, очевидно, и музыкальные, поскольку музыка входила в них неотъемлемой частью. Обозначил в адрес рубаба в «Споре» Ахмади («запрещен шариадом», «вероотступник», отданный дервишам) легко понять как намек на древние связи этого инструмента с доисламскими культами, пережиточные формы которых могли сохраниться в XVI в. Так противостоят ниши от «живого» рубаба из муназаре Ахмади к стилизованным рубабам из наскальных рисунков Лянгары (рис. 49).

Амира Хосрова Дехлеви (ГПБ, ПНС—267, л. 162), где на переднем плане⁶⁵ — сражение, а сзади, за холмами, видны карнаисты (ил. 53).
Описывая сражение Александра Македонского с царем Рума (Византия), Алишер Навои не забывает сказать и о военной музыке [124, 149]:

Как будто разъяренных дивов хор,
Завыл под барабанами простор.

Кавказ отпрянул, содрогнулся Тавр
От грохота бесчисленных литавр.

Карнаи вьли так, как будто ад
Разверзся и нагрянул кыямат⁶⁶.

До неба тучей заклубилась пыль,
Земля — ты скажешь — превратилась в пыль!

Эта картина воспроизведена на одной из миниатюр гератского списка сочинений Навои 1527 года (Национальная библиотека в Париже) [254, табл. 17, фиг. 115]. Оба вида карнаев есть и в иллюстрациях Мухаммеда Мурада Самарканди к «Шахнаме» (ИВАН УзССР, № 1811), например в сцене сражения (ил. 58).

Помимо карнаев, в батальных сценах участвуют нагоры — большие и малые. Последние — парные. Они помещаются по обе стороны седла конного музыканта. Большую котлообразную нагору (кус-нагору) среднеазиатские художники обычно водружают на верблюда. Барабанщик чаще всего изображен в чрезвычайно напряженной позе: он высоко взмахивает руками, готовясь изо всей силы ударить палками по мембране (ил. 54).

Помимо своих прямых (военных) функций, ансамбли духовых и ударных инструментов выполняли и другие функции. Они участвовали в торжественных процессиях (такова, скажем, миниатюра «Возвращение Манучехра с поля битвы» из тебризского списка «Шахнаме» 1524 года, ИВАН, С-184, л. 33), а также в спортивных состязаниях. Примером может служить иранская миниатюра «Сиавуш играет в поло» из списка «Шахнаме» XVIII века (ИВАН, Д-377, л. 113) — почти точная копия миниатюры XVII века [62, табл. 49]. Игра знатных юношей происходит под звуки ансамбля музыкальных инструментов, состоящего из карнаев (прямого и коленчатого), трех парных нагора и сурнай (рис. 58 а, б). Типичный ансамбль праздничных увеселений, доживший (почти в полном составе) в Узбекистане и Таджикистане до наших дней!

На одной из миниатюр, украшающих «Диван» Навои в списке 1528 года, — тоже игра в поло (ГПБ, ПНС—57, л. 90а), но в сопровождении двух инструментов: сурная и нагоры (парные). Сурнай передан четко, игровые отверстия, к сожалению, не обозначены (ил. 59).

Такой же ансамбль сопровождает другую спортивную игру — состязание в стрельбе из луков — на ширазской миниатюре из списка сочинений Джалаледдина Руми 1593—1596 годов [132, табл. 57].

Миниатюры говорят о том, что и в Индии в эпоху Великих Моголов ударно-духовые ансамбли состояли из тех же инструментов: иллю-

⁶⁵ Говорить о «переднем» или «заднем» плане на произведениях миниатюрной живописи можно лишь условно, поскольку характерна для этого искусства плоскость изображения делала невозможной передачу перспективы.

⁶⁶ Кыямат (узб.—кямат) — день страшного суда

страции к «Бабур-наме» (Британский музей, Лондон)⁶⁷. Здесь, как и на иранских и среднеазиатских миниатюрах, ансамбль из духовых (карнаи, сурнай) и ударных (большие и малые нагоры) участвует в сценах сражений, в эпизодах взятия крепости или торжественных церемониях [114]⁶⁸. Типичным примером может служить ансамбль с миниатюры «Церемония смотря войск» [114, табл. 20], состоящий из карная (коленчатого), сурная и двух пар больших нагора на верблюдах.

В сцене торжественной встречи Бабура самаркандцами [114, табл. 15] музыканты помещены на городской стене (у самых ворот). Их позы, лица чрезвычайно экспансивны. Раздутые щеки духовиков, воздетые кверху руки ударников, готовых вот-вот обрушить на мембраны котлообразных литавр удары исключительной силы,— все подчеркивает приподнятую атмосферу происходящих событий. В этом обычном по составу ансамбле (карнай, сурнай, нагора) участвует один необычный инструмент— труба, похожая на большой рог, не встречающаяся ни на среднеазиатских, ни на иранских миниатюрах. Зато прямая параллель напрашивается с трубами Аниковского серебряного блюда (см. очерк первый) по форме, размеру и положению в руках музыканта. Обращает на себя внимание одна деталь: светлый цвет кожи самаркандцев и сынов Бабура и темный— музыканта с «роговой» трубой. Так как на аналогичных миниатюрах соблюдается такое же различие в цвете кожи пришельцев из Средней Азии и коренных жителей Индии (например, миниатюры «Бабур осматривает мавзолей в окрестностях Дели» или «Прогулка Бабура в Биграма»), можно думать, что художник хотел подчеркнуть индийское происхождение музыканта с трубой в форме рога из ансамбля на самаркандских воротах.

Интересна миниатюра «Праздник по случаю коронации Джahanгира» из альбома, составленного в 30-х годах XVIII века по заказу иранского владетеля Мирзы Махди. Миниатюра тоже относится к могольской школе и датируется 1605—1606 годами. Художник изобразил торжественную процессию с массой фигур. В центре картины, в широко открытых городских воротах, виден слон. На нем сидит музыкант, ударяющий в большую нагору. На крепостной стене (у главных ворот), под натянутым алым пологом, находится группа музыкантов, играющих на карнаях (прямых и коленчатых), сурнае и нагоре [13, табл. 7].

Многочисленные миниатюры среднеазиатской, иранской или могольской школ говорят о чрезвычайно важной роли нагоры в официальной жизни средневековых ханств. Духовые инструменты могли меняться (например, карнаи могли быть представлены одним видом или даже заменяться сурнаем), но присутствие нагоры было совершенно обязательно. В наиболее торжественных случаях участвовало несколько парных нагора.

Ансамбли духовых и ударных сохраняли свое место и в повседневной жизни людей. Такие формы их бытования, как выступление на семейных праздниках или сопровождение представлений народного театра, сохранились в Узбекистане и в Таджикистане вплоть до настоящего времени.

⁶⁷ В XVI—XVII вв. в Индии складывается могольская школа миниатюрной живописи. Ко двору первых правителей могольского государства приглашали мастера из Ирана и Средней Азии; они работали вместе с индийскими художниками.

⁶⁸ «Бабур-наме» — записки (мемуары) Захриддина Мухаммеда Бабура, правнука Тимура и сына феодального владетеля из Ферганы, в результате многолетних набегов воцарившегося в Северной Индии и ставшего повелителем обширной империи от берегов Амударьи до Ганга и Бенгальского залива.

Эта территория получила в европейской литературе условное название государства Великих Моголов, хотя ни сам Бабур, ни его армия никакого отношения к монголам не имели.

Итак, в аспекте темы исследования миниатюрная живопись XIV—XVII веков дает богатейший материал, позволяющий ставить важные вопросы истории музыкальных инструментов, их развития в конкретных условиях стран Среднего Востока. Лишь слегка приподняв завесу над этой, совсем еще не изученной областью, мы останавливаемся, пораженные необычайным богатством и разнообразием форм музыкального инструментализма, издавна сложившихся в творческой практике народов.

Первое, что прежде всего бросается в глаза при изучении материала—удивительная устойчивость основных типов музыкального инструментария, сохраняющихся на протяжении многих столетий. На примерах рассмотрения некоторых инструментов легко вскрываются связи раннего и позднего средневековья с эпохой античности. Лютня афрасиабских терракот (мы не знаем, как называли ее согдийцы), барбат с изделий художественного ремесла средневековых мастеров, уд книжных миниатюр различных школ Ирана и Средней Азии— вот непрерывная цепь звеньев, из которых складывается исторический путь короткой лютни от первых веков нашей эры до XVII века. Здесь нет неожиданностей, нет скачков или провалов. Кажется, само всесильное время не властно над маленькой деревянной лютней! Впрочем, не только над лютней, но и над «свирелью» (наем)— тростниковой ли, костяной ли— тоже:

Возвышались тираны,
И орды в набегах зверели,
Но могущество их,
Покорявшее мир до конца,
Оказалось ничтожней,
Безмерно ничтожней
Свирели,
С ее радостным даром⁶⁹
Утешить людские сердца

Безымянные народные мастера вдохнули живую душу в кусочек дерева, в тростник или кость, и это дало инструментам бессмертие. Проносились столетия, испепеляли города разрушительные войны, в прах рассыпались дворцы могущественных правителей, с лица земли исчезали богатые цивилизации, а маленькая лютня и легкая «свирель» продолжали жить. Их уничтожить было невозможно, как невозможно убить вечно живую душу народа, его песни и стихи.

Лютня афрасиабских терракот и уд средневековых миниатюр— тот же ли это инструмент? Безусловно тот же, хотя и не совсем тождественный. Изменилось количество струн (вместо четырех стало пять или шесть) и несколько увеличались размеры корпуса. Типовые же признаки короткой лютни (большой грушевидный корпус, переходящий в короткую шейку с отогнутой назад головкой) сохранились полностью. Но вот что удивительно: по форме уд средневековых миниатюр стоит ближе к афрасиабской лютне, чем к барбату серебряных изделий VI—XII веков, отличающемуся вытянутым, узким корпусом. Очевидно, эволюция барбата, получившего в IX—X веках арабское наименование уд, привела к определенным изменениям формы и размеров корпуса. Эти изменения были порождены более

⁶⁹ Стихотворение узбекского поэта Мир-мухсинна посвящено археологической находке—костяной флейте, обнаруженной в долине Зеравшана. Фрагмент стихотворения приведен в переводе А. Наумова (Правда Востока, 1972, 16 апр.).



высокими требованиями к исполнительским возможностям инструмента, что отражало общий рост музыкальной культуры в XIV—XV веках. Вместе с тем в средневековом уде возрождались в каком-то новом качестве и достижения инструментализма античной эпохи. Этим и объясняется неожиданная близость изображений уда средневековой миниатюры и афрасиабской терракоты.

Историческое развитие музыкальных инструментов создает картину весьма многообразную. Здесь невозможно подобрать какую-либо схему, общую для всех инструментов. Но некоторые закономерности выявить все же можно. В частности, если конструкция струнных постепенно совершенствуется, то духовые почти не изменяются. Скажем, продольная флейта остается все тем же инструментом на протяжении пятнадцати столетий. Та же закономерность прослеживается применительно к медным духовым (карнаи): за несколько столетий (XIV—XVII вв.) они не претерпели каких-либо заметных изменений.

Исключительно интересен вопрос ансамблевого исполнительства. Известно, например, что наличие или отсутствие инструментальных ансамблей — один из характерных признаков, издавна отличавших культуру оседлого населения земледельческого Юга и скотоводческих, кочевых племен среднеазиатских степей.

Когда же появились в Средней Азии первые музыкальные ансамбли? Когда произошло осознание выразительных возможностей ансамблевого исполнения в творческой практике народных музыкантов? Сохранившиеся памятники материальной культуры говорят нам, что это произошло очень рано — на рубеже нашей эры (вспомним скульптуры Айртамского фриза). В дальнейшем зернышко, упавшее на благодатную почву, дало богатые всходы. Книжные миниатюры

58а. Ансамбль духовых и ударных инструментов. Иранская миниатюра «Шавуш играет в поло» списка «Шахнаме» XVIII в. (копия миниатюры XVII в.). Фрагмент. ИВАН



тимуридской эпохи и последующих двух столетий выявляют большое разнообразие сочетаний инструментов при устойчивом сохранении двух основных видов ансамблей: струнные с добавлением дойры и ная (условно мы называли его «камерным»), духовые и ударные инструменты с большим и носким звуком. Как сами ансамбли, так и многие их функции в общественной жизни людей, определившиеся в далеком прошлом, сохранялись на протяжении столетий.

Однако при всей устойчивости форм музицирования, характерных для средневековой эпохи, было бы неправильно представлять себе эту область художественной культуры XV—XVII веков как нечто косное, застывшее. Нет, миниатюры свидетельствуют об активности музыкальной жизни, о непрерывном процессе музыкального развития, насыщенном противоречивыми тенденциями.

Известная двойственность была заложена уже в самом искусстве книжной миниатюры. В самом деле. С одной стороны, необходимо было следовать установленным канонам, что порождало бесчисленное множество однородных по сюжету миниатюр со сценами дворцовых приемов или любовных свиданий (например, в иллюстрациях к «Шахнаме»), в которых участвовали одни и те же инструменты. С другой — сквозь все каноны прорывалось стремление художника преодолеть общепризнанные нормативы. Применительно к музыкальным эпизодам живописных сцен это приводило к нетрадиционному расположению музыкантов или к введению инструментов, редко привлекавших мастеров предыдущих поколений. Естественно, что подобная смелость была доступна лишь художнику с яркой творческой индивидуальностью. На примере одного из самых выдающихся представителей среднеазиатской школы миниатюрной живописи Мухаммеда Мурада Самарканди мы видим, как далеки от традиционных канонов его

586. Иранская миниатюра «Герцог и раба в поле» списка «Шахнаме» XVII в. Фрагмент. ГИМ

иллюстрации к «Шахнаме», в которых и музыканты и их инструменты как бы списаны с живой природы.

Исключительно сложен вопрос о локальной принадлежности того или иного инструмента. Он выходит за границы сравнительно узкой темы музыкального инструментария, подчиняясь проблеме общих стилевых особенностей художественной культуры Среднего Востока эпохи развитого феодализма.

Несомненна общность образов, сюжетов, композиционных приемов в творчестве поэтов разных стран Среднего Востока, в произведениях литературы, созданных в весьма отдаленных друг от друга культурных центрах. Стиливое родство наблюдалось и в произведениях миниатюрной живописи. Единой была сюжетная сторона миниатюр, общими — основные художественные принципы, такие, как плоскостность изображений, сочетание графического и цветового решения, тончайшая разработка буквально всех изобразительных деталей [149, 370].

Разумеется, эти черты общности — явление не случайное. Они возникли как порождение «сходных историко-культурных явлений в сходных условиях социального развития и постоянных творческих контактов» [149, 370]. Но издавна возникли и продолжали существовать и такие моменты, которые отличали произведения поэтов и живописцев разных литературных или художественных школ.

Необычайная пронизательность В. В. Стасова позволила ему выдвинуть тезис о своеобразии среднеазиатской миниатюры в то время, когда изучение богатого живописного наследия Среднего Востока еще только начиналось [180, 93]. Но Стасов — музыковед не менее чуткий, чем искусствовед — ничего не сказал о среднеазиатской музыке. Нужно ли этому удивляться? Ведь изучение ее по существу началось лишь в советскую эпоху. И сейчас, с высот современной музыкальной фольклористики, обосновавшей своеобразие музыкального наследия народов Советского Востока, как и глубокие традиции этого наследия, легче перекинуть мост в прошлое. Сам факт современного бытования многих музыкальных инструментов, запечатленных на миниатюрах трехсот-четырёхсотлетней давности (различные виды лютовых, смычковые, духовые, ударные), — неоспоримое свидетельство многовековых традиций культуры музыкального инструментализма народов Средней Азии. А между тем в зарубежных музыкально-исторических публикациях (за очень редкими исключениями) ничего не говорится ни о среднеазиатской музыке, ни о среднеазиатских музыкальных инструментах. Все достижения в этой области творчества обычно адресуются персам или арабам. Мы уже видели на примерах памятников эпохи несотчности и раннего средневековья (очерк первый), насколько несостоятелен, антинаучен такой взгляд. Изобразительный материал эпохи развитого феодализма (очерк второй) позволяет рассмотреть этапы развития музыкальных инструментов, существующих и в новых социально-общественных условиях жизни среднеазиатских народов.

Наиболее неясным периодом в истории музыкальных инструментов Средней Азии можно считать X — первую половину XIV века, неясным

потому, что до нас не дошли памятники материальной культуры того времени, сохранившие изображения музыкальных инструментов. Но, сопоставляя более ранний и более поздний изобразительный материал, привлекая в качестве параллелей памятники Ирана, нетрудно убедиться в том, что путь развития музыкальных инструментов не прерывался и в те «безмолвные» для нас века, по которым мы пока не располагаем «вещественными» доказательствами.

Интересен вопрос: распространяется ли положение об общности и отличиях, например миниатюрной живописи Ирана и Средней Азии (в искусстве уже обстоятельно изученном), на музыкальный инструментализм этих стран (область, еще не изученную)? Скажем прямо, общего здесь значительно больше, чем различного. Применительно к отдельным инструментам (или ансамблям) невозможна какая-либо дифференциация. Так, ударно-духовой ансамбль (в составе: карнай, сурнай, нагора) совершенно одинаков во всех странах Среднего Востока. Тожественны и его функции: обслуживание празднеств и спортивных игр, участие в походах, сражениях, торжественных церемониях.

Не столь просто обстоит дело с инструментами «камерного» назначения. Правда, некоторые из них тоже одинаковы во всех странах Среднего Востока. Это най и дойра. Но бытование струнных дает более пеструю картину. Здесь намечаются тенденции, более характерные для одних стран и менее характерные для других. Суммируя данные изобразительного материала разных художественных школ XV—XVII веков, можно сделать вывод, что уд и чанг были более популярны в Иране, а гиджак и рубаб—в Средней Азии. Это, конечно, не значит, что одно исключает другое. В книжной миниатюре многое зависело от литературного первоисточника. В иллюстрациях, сделанных на одинаковый сюжет (скажем, посещение Бахрам Гуром дворцов царевен), бухарский художник воспроизводил обычно те же инструменты (уд и чанг), что и ширазский или тебризский. Чанг был обязательным атрибутом Азаде (Фитнэ, Диларам) независимо от места создания миниатюры и от автора поэмы о Бахрам Гуре (Фирдоуси, Низами, Амир Хосров Дехлеви, Навои). Однако (и мы это видели) он не везде был одинаковым. Видимо, в Западном Иране развитие инструмента привело к более заметным изменениям его конструкции, тогда как в Средней Азии устойчиво сохранялся старый тип чанга, изображения которого донесли до нас памятники раннего средневековья.

В отличие от чанга уд лишен заметных локальных признаков. На миниатюрах разных художественных школ (Герата, Самарканда или Бухары, Тебриза или Ширазы) у него всегда грушевидный корпус и короткая шейка, заканчивающаяся отогнутой назад головкой.

Как известно, уд и чанг давно вышли из музыкального обихода народов Средней Азии, но сохранились у некоторых народов Закавказья. Возможно, одна из причин такого явления—многовековые культурные контакты Закавказья и Западного Ирана, тогда как Средняя Азия имела более тесные контакты с Восточным Ираном (Хорасаном). Они проявлялись в том, например, что типичный для Средней Азии гиджак встречается на миниатюрах и среднеазиатских и гератских художников. Внешне этот смычковый инструмент всегда

одинаков: небольшой (чаще шаровидный) корпус и круглая, суживающаяся книзу шейка. Для западноиранских миниатюр гиджак не характерен. Рубаб, по всем данным, тоже больше связан в эти века со Средней Азией, чем с Ираном. Отсюда и его количественное преобладание на среднеазиатских миниатюрах и его присутствие в тронных сценах правителей тюркских династий (Махмуд Газневи, Тимур). Даже в такую чисто сасанидскую по политической ориентации эпоху, как «Шахнаме», Мухаммед Мурад Самарканди вводит рубаб, причём рубаб не типичной для средневековой иранской миниатюры формы.

Историческая судьба рубаба вообще интересна и во многом еще не ясна. Первое и чрезвычайно четкое его изображение дают рельефы Гандхары. Затем мы теряем его из вида. В античном и раннесредневековом искусстве Ирана и Средней Азии нет столь же определенного изображения рубаба. Но можно не сомневаться, что инструмент продолжал где-то жить и активно развиваться. Только этим объясняется внезапное «воскрешение» рубаба сначала в изделиях художественного ремесла (XI—XIII вв.), затем в произведениях миниатюрной живописи (XIV—XVII вв.). Сличение изображений Гандхары и позднего средневековья убеждает в том, что в странах Азии рубаб бытовал как инструмент щипковый (в средневековой Европе под названием рубаб, или ребек подразумевался смьгчковый инструмент).

Уже приводилось мнение Мараги о том, что в персидскую музыку вошло много новых для нее тюркских инструментов. В их числе кобуз («любимый инструмент тюрков») [5], ятуган, гиджак и «тюркский танбур», отличающийся очень длинной шейкой и сравнительно небольшим корпусом. В последующие века именно этот вид танбура занял ведущее место среди струнных инструментов узбеков и таджиков, хотя в искусстве миниатюрной живописи он отражения не получил.

Как мы помним, миниатюрная живопись XV—XVII веков позволяет лишь слегка разграничить сферы распространения отдельных инструментов. В большинстве же случаев выявляется общность музыкального инструментария, отражающего моменты экономического, социального и культурного развития отдельных стран. Этому не приходится удивляться, поскольку музыкальные инструменты — продукт материальной культуры общества, хотя и связанный самым непосредственным образом с его духовной культурой.

Изобразительный материал рукописей — ираноязычных и тюркоязычных — показывает наличие постоянных и многосторонних контактов между разными странами. Иран, Средняя Азия, Северная Индия — огромная по географическим границам территория, на которой бытовали схожие или одинаковые музыкальные инструменты, объединявшиеся в одинаковые по типу ансамбли, выполнявшие одни и те же общественные функции. Однако при общности либо тождественности инструментов, их назначения и даже музыкальных жанров сама музыка как вечно живое искусство интонирования не могла быть единой на этой громадной территории. В зависимости от целого ряда условий жизни людей, от психического склада того или иного народа, от особенностей речи музыкальный язык Бухары и Самарканда должен был заметно

отличаться от языка Шираза или Тебриза и тем более от языка далекой столицы Северной Индии — Дели. Не менее (а в ряде случаев, возможно, более) музыка городских центров Среднего Востока заметно отличалась от музыки кочевых среднеазиатских степей. К сожалению, о ней не сохранилось почти никаких данных. Редкие упоминания средневековых авторов о музыкальных инструментах тюрков — вот все, чем мы располагаем. Единичные отражения сцен кочевого быта в миниатюрной живописи сохранили изображения лишь продольной флейты как инструмента пастухов.

Художественная литература и связанная с ней миниатюрная живопись, дополняя и оплодотворяя друг друга, помогают нам уяснить одну, «зримую» сторону проблемы исторического развития музыкальных инструментов. Другая сторона проблемы получила освещение в трактатах о музыке среднеазиатских и иранских ученых, которых интересовали не поэтические метафоры и не красочное воплощение зрительного восприятия музыкальных инструментов, а точные математические расчеты, скрупулезное описание звукорядов и интервалов. Сопоставление этих разнородных данных, объединение их в одно целое позволяют в какой-то мере восстановить утерянные звенья в длинной цепи исторического развития музыкальных инструментов, любимых разными народами мира.

Музыкальные инструменты Средней Азии в конце XIX — начале XX века



...Говорят, что когда человек слышит музыку (нагма), его душа успокаивается, и его любовь и радость увеличиваются.

Устав цеха артистов

Узбеки страстно любят музыку и пение. ...Точно так же страсть к пению поражает путешествующего у туркмен и киргизов. Для этих людей музыка и поэзия—величайшее удовольствие.

А. Вамбери

Русские путешественники, посетившие Среднюю Азию в конце прошлого—начале нынешнего столетия, обращали внимание на исключительную популярность музыки, ее важную роль в жизни народа, на широкую распространенность музыкальных инструментов. «Как и киргизы, узбеки питают большую любовь к музыке и поэзии; музыкальные инструменты (дудар и кобыз) можно встретить почти в каждом доме...»—писал известный исследователь Туркестанского края В.И.Массальский [189, 382]. То же отмечал и венгерский тюрколог А.Вамбери, под видом дервиша бродивший по дорогам Средней Азии, побывавший в Хиве и Бухаре [46, 95].

Присоединение Средней Азии к России¹ создало почву для приобщения местных народов к передовой демократической культуре русского народа. Вопреки колонизаторской политике царизма, в Среднюю Азию проникают русская наука и искусство. В крупных городах Туркестанского края организуются библиотеки, выпускаются первые периодические издания. На протяжении 70—80-х годов XIX века возникают научные общества, кружки любителей театрального и музыкального искусства. Наиболее активные и любознательные участники этих кружков и обществ начали работу по нотной записи музыки среднеазиатских народов [53, 64—80]. Некоторые из них были и составителями коллекций музыкальных инструментов. Богатый материал представляют собой фотографии, зарисовки и описания инструментов, сделанные художниками, этнографами и участниками русских дипломатических миссий. Упоминания о бытующих музыкальных инструментах мы находим в художественной литературе данного периода, чаще всего в произведениях (стихи, повести, воспоминания) выдающихся представителей национальной интеллигенции, начавших творческий путь в конце XIX века.

Имеющийся материал весьма обширен. Он способствует более детальному знакомству с инструментами и, что особенно важно, позволяет перекинуть мост между далеким и сравнительно недавним прошлым музыкальной культуры среднеазиатских народов.

Различие объектов изучения определило заметные отличия третьего очерка от двух предыдущих. Если о музыкальных инструментах эпохи среднеазиатской античности и средневековья можно было судить по их изображениям в памятниках материальной культуры, отчасти по данным письменных источников, то музыкальные инструменты конца прошлого и начала нынешнего века существуют и теперь в своем естественном виде. Мы знаем, как они звучат, их репертуар, являемся свидетелями их применения в народном быту и еще раз убеждаемся в великой силе преемственности лучших художественных традиций прошлого, пронесенных народами сквозь длинную цепь времени.

¹ В ходе завоевания царской Россией Средней Азии возникла новая административно-территориальная единица—Туркестанский край (1886) с центром в Ташкенте.

Музыкальные инструменты и формы их бытования

В 70—80-е годы прошлого века жизнь коренных обитателей Средней Азии, их домашний уклад, обычаи и обряды обращают на себя пристальное внимание русских ученых (историков, этнографов, востоковедов). Отсюда — интерес к музыкальным инструментам, входящим составной частью в быт народа. Разъезжая по Туркестану, путешественники приобретали народные инструменты, составляли из них коллекции. Чаще всего эти коллекции никак не обрабатывались и не изучались. В лучшем случае фиксировались лишь названия инструментов (нередко записанные неточно) и место их приобретения (иногда — время). Это и понятно: составителями коллекций музыкальных инструментов выступали не только востоковеды и этнографы, но и представители русской администрации Туркестанского края, не имевшие научной (и тем более музыкальной) подготовки для такого рода работы. Тем не менее даже коллекции, составленные из случайно подобранных музыкальных инструментов (частично аннотированных), несомненно представляют сегодня познавательную ценность.

Довольно полной коллекцией музыкальных инструментов располагает Музей имени Петра Первого при Институте этнографии АН СССР (Ленинград). Время приобретения инструментов — от середины 80-х годов прошлого столетия до 1908—1914 годов. Составители коллекций: И. И. Зарубин, И. И. Рачинский, К. Н. Росъет, А. Н. Самойлович. Большая часть инструментов Музея собрана в труднодоступных тогда районах Памира (Шугнан) и в далекой Хиве, куда добирались караванным путем через безводные пески.

Инструменты Памира представлены рубабамы (их больше всего), струнно-смычковым инструментом типа гиджака и струнно-щипковым — типа танбура. Отдельные образцы говорят об особой архаичности музыкального инструментария Памира.

Как можно судить по экспонатам Музея, шугнанский гиджак конца прошлого века был инструментом двухструнным. Он состоял из деревянного бруска, один конец его служил ножкой, другой, слегка расширенный, — головкой для колков. В качестве резонатора использовалась жестяная банка, насаженная на брусок. Смычок — деревянный, слегка согнутый, с прядью конского волоса (ил. 60).

Большая часть шугнанских инструментов выдолблена из цельного куска дерева. Таков струнный инструмент с четырьмя колками, названный Зарубиным старом и приобретенный им в Кала-и-Вамар на реке Пяндж (ил. 61). Инструмент сделан из дерева шелковицы (тута); дека у него деревянная, струны (они сохранились не полностью) металлические, на шейке — навязные лады. Другой образец назван составителем коллекции Росъетом — танбуром. Из его четырех колков два расположены сбоку. Корпус долбленный, на шейке — пятнадцать навязных (жильных) ладов (ил. 62).

Чрезвычайно интересны рубабы. Резонатор их выдолблен вместе с шейкой из куска дерева, дека кожаная. В месте перехода корпуса в шейку имеются типичные для рубабов рожкообразные отростки (ил. 63, 64). Струн чаще всего шесть, но встречаются и девятиструнные рубабы (ил. 65). О том, что такой вид инструмента имел в прошлом широкое распространение, свидетельствует изображение его в тракта-

те XIV века (рис. 48). Однако к тому времени, о каком идет речь, этот вид рубаба почти перестал бытовать в Средней Азии и сохранился исключительно в некоторых районах горного Таджикистана.

Среди памирских инструментов, названных составителями коллекций рубабами, имеются не совсем обычные образцы, например двухструнный «рабоб», выдолбленный из цельного куска дерева, с деревянной декой (ил. 66). Он был приобретен в 1884 году у жителя небольшого горного селения, затерянного в узком ущелье Бартанга (Шугнан). Трудно сказать, существовали ли на Памире подобные инструменты или это единственный в своем роде образец творчества народного мастера. Во всяком случае, аналогий ему мы не знаем.

Другой, тоже необычный инструмент назван Зарубиным «скрипкой двухструнной». По внешнему виду он похож на рубаб (хотя у него нет «рожек»), имеет долбленный корпус и кожаную деку. Но интересно, что этот рубаб использовался как смычковый инструмент, о чем и свидетельствует прикрепленный к нему смычок: слегка согнутое древко с пучком конского волоса (ил. 67).

На Памире бытовал рубаб и более совершенной формы, известный ныне под названием «афганского» рубаба — инструмент с очень глубоким корпусом, разделенным поперечной выемкой на две неравные части. Верхняя, более широкая часть деки — кожаная, нижняя (более узкая и длинная) — деревянная (ил. 68). Инструмент имеет шесть игровых струн и девять резонирующих (с боковым расположением колков). Корпус, украшенный орнаментом, свидетельствует о высоком искусстве резьбы по дереву. Инструмент приобретен Зарубиным в Шугнани на Пяндже. Он настолько отличается от других описанных рубабов (и по конструкции, и по мастерству изготовления), что можно предположительно говорить о его «иноземном» (для Памира) происхождении. Инструмент мог попасть в Шугнан из Бухары, где он был в то время (как и сейчас) очень популярен, либо из Афганистана.

Д. Н. Логофет, присутствовавший на свадьбе в таджикском кишлаке Кала-и-Шакай недалеко от Бухары, обратил внимание на старинную мужскую «донельзя своеобразную песню», которая пелась под аккомпанемент ситаров и рубабов [96, 430].

В коллекциях памирских инструментов конца прошлого века есть най (*по-таджикски* — тутак) — продольная (свистковая) флейта — инструмент пастухов, со стволем характерной формы (в верхней части он шире, книзу постепенно суживается) и с шестью игровыми отверстиями, а также даф (дойра) и варган, названный в аннотации «чангом». Все эти инструменты бытуют на Памире и поныне, а два последних имеют широкое распространение и во многих других местностях Средней Азии.

Коллекция известного востоковеда Самойловича состоит из инструментов, приобретенных в Хиве в конце прошлого — начале нынешнего века. В нее входят: танбур, кобуз, гиджак, буламан, сурнай, дилл-тюдюк, нагора и дойра. «Для полной коллекции хивинских инструментов, — сообщает А. Н. Самойлович, — здесь недостает дутара». Кроме того, среди хивинских женщин популярен варган, называемый в Хиве кобузом. Что же касается медных труб, «извещающих о въезде хана»,

и барабана, «в который ударяют ночные сторожа», то, по мнению Самойловича, их нельзя отнести к музыкальным инструментам хивинцев². В отличие от других собирателей Самойлович записывал от музыкантов многие сведения об инструментах, и это придает его собранию особую ценность.

Кобуз из коллекции Самойловича — двухструнный смычковый инструмент с открытым резонатором (ил. 69), приобретенный в 1908 году. Он принадлежал последнему придворному кобузисту; ныне же «в хивинском ханстве кобуз остался в употреблении только у казахов и кара-калпаков»³.

Танбур из той же коллекции — инструмент с тремя металлическими струнами, длинной шейкой и небольшим резонатором — выдолблен из цельного куска дерева (ил. 70). На шейке его семнадцать навязных (жильных) ладов. По утверждению Самойловича, танбур (или сатар) в хивинском ханстве — инструмент, завезенный из Бухары, на нем играют только «городские жители из среды местной интеллигенции».

Трехструнный хивинский гиджак с резонатором из скорлупы кокосового ореха и кожаной декой подобен многим другим гиджакам из Ташкента, Бухары, Самарканда. Самойлович называет его инструментом «общенародным». Мы видим его на рисунке художника Л. Е. Дмитриева-Кавказского, посетившего Хиву в 1887—1888 годах (ил. 99): музыкант — «секретарь» одного из высших чиновников хивинского хана — Сеид Мохаммед Рахим-хана. Он обладал «очень приятным, чрезвычайно сильным и высоким тенором» и пел с «поразительным чувством». В свите хана «певец-секретарь» побывал в Москве и был очарован искусством певицы Зориной [66, 54, 71—72].

Духовые инструменты сурнай и буламан⁴ из хивинской коллекции Самойловича внешне похожи. Они представляют собой выточенную из дерева трубку с раструбом, но по конструкции принципиально различны. У буламана канал цилиндрический (раструб имеет лишь декоративное значение); у сурнай канал конический. Различны и способы звукоизвлечения. При игре на буламани в верхний конец канала вставляется трубка с одинарной надрезной тростью, при игре на сурнае — деревянная втулка, а во втулку — металлический (польй внутри) штифт, на который насаживается двойная трость. Металлический штифт (узенькая трубочка) у одного сурнай из коллекции Самойловича серебряный, у другого медный. На лицевой стороне ствола — семь игровых отверстий (ил. 71).

В числе экспонатов, приобретенных Самойловичем в Хиве, фигурирует язычковый инструмент, состоящий из двух параллельных трубочек (с четырьмя игровыми отверстиями на каждой), связанных между собой (ил. 72). Он числится под названием «дилли-тюдюк». Точнее его назвать «гошо-дилли-тюдюк», то есть парным дилли-тюдюком (гошо по-туркменски пара). Это инструмент туркменских пастухов. Появление его в Хиве объясняется тесными связями, издавна существовавшими между земледельческим населением Хивинского оазиса и кочевыми туркменскими племенами.

О музыкальном инструментари Хивы XIX века сохранились и более ранние сведения. Побывавший там в первой половине 60-х годов

² См. опись коллекции музыкальных инструментов А. Н. Самойловича, хранящейся в отделе Средней Азии ИЭАН.

³ Здесь и далее цитаты из аннотаций А. Н. Самойловича приводятся по описи его коллекции.

⁴ Во многих публикациях буламан называют инструментом типа кларнета, а сурнай — типа гобоя. С этим можно согласиться, исходя из их конструктивных особенностей, но надо учитывать тембровое своеобразие буламана и сурнай, по характеру звука заметно отличающихся от кларнета и гобоя.

Вамбери описывает гиджак, похожий «на нашу скрипку, но у него гриф длиннее и вместо четырех три струны» (медная и две шелковые), а также «дутару», на которой «бахши (трубадуры) аккомпанируют своему пению» [46, 87]. Вамбери высоко оценивает искусство хивинских певцов и музыкантов, любимых не только в Туркестане, «но даже на всем исламистском Востоке Азии» [46, 88]. В другой книге Вамбери утверждает, что хивинские исполнители на дутаре («двухструнной гитаре») и кобузе («лютне») — «в большой славе по всему Туркестану» [47, 171—172]. Возможно, что именно хивинским виртуозам кобуз обязан своим «внедрением» в музыкальную жизнь средневековых городов Средней Азии. Это вполне вероятно, потому что Хива была тем центром, где особенно тесно взаимодействовали культуры земледельческого Юга и кочевой степи Северо-Востока.

Самое значительное из дореволюционных собраний музыкальных инструментов — коллекция А. Ф. Эйхгорна, капельмейстера русских военных оркестров, приехавшего в Ташкент в 1870 году. Живо интересуясь искусством местного населения, Эйхгорн начинает работу не как дилетантствующий собиратель «раритетов», пишет В. М. Беляев, а как «исследователь — специалист в области изучения музыкальной культуры народов Средней Азии» [29, 8]. В Ташкенте и его окрестностях, в городах Ферганской долины (Коканд, Ош, Андижан, Наманган и других) и близлежащих селениях Эйхгорн записывал народные песни и инструментальные мелодии, собирал образцы народных музыкальных инструментов. Эта работа продолжалась в течение всего пребывания Эйхгорна в Средней Азии (с 1870 по 1883 г.).

Собранная Эйхгорном коллекция музыкальных инструментов демонстрировалась на Политехнической выставке в Москве (1872), а затем на Всемирной выставке в Вене. Как предполагает Беляев, инструменты оттуда не вернулись, и Эйхгорн вскоре принял за составление второй коллекции. Она экспонировалась в Петербурге в музее Ф. Патека (1885), а Каталог, подготовленный Эйхгорном к выставке, был опубликован [83; 118, 186—194]. В заявлении, прилагаемом к коллекции, Эйхгорн писал, что, состоя в должности военного капельмейстера в Ташкенте, он «мало-помалу, по собственному почину, на собственные средства и движимый как музыкант одною лишь любовью к делу составил упомянутую коллекцию» [118, 186]⁵.

Каталог состоит из двух разделов. Первый — «Инструменты киргизов и других монгольских племен» — включает домбры, кобызсы, сыбызгы и курай. Второй — назван Эйхгорном «Музыкальные инструменты жителей Туркестана, Кашгара, Коканда, Афганистана, Бухары и Хивы». Для нас очевидны многие неточности и даже ошибки Эйхгорна (так, скажем, Эйхгорн причисляет киргизов к «монгольским племенам», тогда как они принадлежат к группе тюркских народов). Но даже и при этом условии ценность его коллекции исключительна — не только потому, что инструменты народов Средней Азии представлены в ней довольно полно, но и потому, что в Каталоге, в дневнике Эйхгорна и его исследованиях зафиксированы разнообразные сведения об экспонатах коллекции⁶. Сопоставление этих данных с самими инструментами хранящимися ныне в Государственном центральном

⁵ Все цитаты — здесь и далее — приводятся по второму изданию Каталога Эйхгорна с указанием страниц по кн. «Музыкальная фольклористика в Узбекистане» [118].

⁶ Материалы Эйхгорна (рукописи исследований, фрагменты из дневника) опубликованы в кн. «Музыкальная фольклористика в Узбекистане» [118].

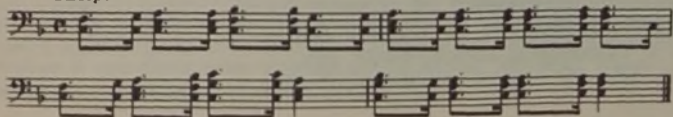
музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва), проясняет многие вопросы бытования музыкальных инструментов в дореволюционном Туркестане⁷.

Каталог Эйхгорна, как только что говорилось, начинается с описания инструментов «киргизов». Следует, однако, учитывать, что в дореволюционной литературе к киргизам часто причисляли казахов. Не избежал этой ошибки и Эйхгорн. Описанная им разновидность домбры (по Каталогу № 1) с корпусом треугольной формы, двумя струнами и четырнадцатью навязными ладами на тонкой и длинной шейке (ил. 73) отнесена современными исследователями к западноказахстанским домбрам. Другая [50, ил. 676] разновидность домбры (КЭ—№ 2, 3)⁸, с овальным корпусом, выдолбленным из дерева, с кожаной декой, с одной-двумя струнами в конце XIX века, возможно, встречалась в казахских степях, но история ее бытования, видимо, более связана с народами Алтая, Хакасии и Тувы, чем с казахами. Во всяком случае, именно там этот инструмент под разными названиями сохранился до сих пор. Что же касается киргизского комуза—инструмента, близкого казахской домбре, но не идентичного ей, то в коллекции Эйхгорна он не получил отражения. А между тем это был любимейший инструмент киргизов (рис. 59). Знаменитый киргизский акын⁹ Токтогул Сатылганов (1864—1938) назвал комуз «голосом сердца» [51, 164]. Акыны аккомпанировали на нем собственному пению, комузисты исполняли инструментальные пьесы программного характера (кю). Эти две функции, закрепившиеся за комузом в отдаленном прошлом, сохранились за ним и в советское время.

Киргизский комуз выдалбывался из одного куска дерева (корпус вместе с шейкой и головкой). Он имел деревянную деку с небольшими резонаторными отверстиями, три жильные струны. Шейка его недлинная, округлая, без ладов. Настройка струн разнообразна, но в основе ее лежат кварто-квинтовые соотношения [50, ил. 664, 665]. Средняя струна во всех случаях настраивается выше остальных; крайние же—по-разному. Это позволяет извлекать двузвучия и трезвучия, а также пользоваться параллельными квартами и квинтами.

Хотя киргизский комуз имеет много общего с казахской домброй и по типу (семейство щипковых) и по характеру репертуара, и по месту, занимаемому в народном музыкальном быту, конструктивные особенности его весьма своеобразны. А это определяет специфику исполнительских приемов и звучания. Как пишет В. С. Виноградов, при игре на одной или двух струнах комуза (параллельными квартовыми или квинтовыми последованиями) мы находимся «в сфере привычных для Средней Азии музыкальных звучаний. Но вот комузчи перешел на тугти, зазвучали все три струны комуза, и наши ассоциации нарушились: мы услышали совсем новые, необычные для Средней Азии аккордовые сочетания» [51, 167, нот. пр. 6].

Быстро



⁷ Попытка разобраться в музыкальных инструментах Средней Азии нашла отражение в книге М. Петухова «Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории» [133]. Но поскольку автор юности собирательской работой не занимался, а в большинстве случаев лишь опирался на сведения, почерпнутые из описаний путешественников, в его книге немало неточностей и ошибок.

⁸ Здесь и далее номера инструментов в скобках даны по Каталогу Эйхгорна (сокращенно: КЭ).

⁹ Акын—поэт, певец-импровизатор, аккомпанирующий себе на комузе.

Конечно, такая фактура необязательна для комуза, но все же она встречается довольно часто.

Фольклорные экспедиции Института искусствознания имени Хамзы (руководитель Ф. М. Кароматов) установили факт существования узбекской домбры — инструмента, близкого киргизскому комузу (корпус грушевидной формы, выдолбленный вместе с шейкой, деревянная дека, шейка без ладов), но в отличие от него имеющего не три, а две струны (последнее сближает узбекскую домбру с казахской) [81, 116]. Хотя открытие Кароматова относится к середине нашего века, можно с уверенностью сказать, что появление этого инструмента на территории современного Узбекистана связано с весьма отдаленным от нас временем (рис. 60).

Инструмент, близкий киргизскому комузу, описан в путевых заметках Мак-Гахана¹⁰. Он имел небольшой корпус, напоминающий «своею формою вдоль перерезанную грушу, не более фута величиною», сравнительно длинный гриф (около трех футов) и три струны (две жильные и одна медная). На этом инструменте играл хозяин юрты — «молодой киргиз», аккомпанируя себе при исполнении «боевых» песен, славящих подвиги богатырей.

Смычковый инструмент казахов — кобыз (КЭ — № 5, ил. 74) Эйхгорн тоже считает киргизским. Впрочем, между ним и киргизским кыяком (ил. 75) так много общего, что их можно рассматривать как один и тот же инструмент. Кобыз (кыяк) имеет две струны из некрученого конского волоса, долбленный корпус ковшеобразной формы. Нижняя его часть (более узкая) закрыта кожаной мембраной, верхняя (округлая) — открытая. Играют смычком из конского волоса, одновременно на обеих струнах: верхняя струна — мелодическая, вторая — бурдонизирующая, иногда она дублирует мелодию верхней струны параллельными квартами или квинтами. Извлечение звука основано на флажолетном принципе: струны не прижимают к шейке, к ним лишь прикасаются.

Эйхгорн называет «кобыз» (кыяк) предком наших современных струнно-смычковых и пишет о нем как об инструменте серьезного характера, неразлучном спутнике странствующего киргизского «барда». Как можно судить по историческим данным, эпические поэмы из репертуара киргизских сказителей издавна исполнялись в сопровождении кыяка. Пользовались им и шаманы, для устрашения «нечистой силы», обвешивая инструмент колокольцами и звякающими кусками железа.

Исследуя репертуар кобыза (кобуза), с характерным для него преобладанием пастушьих мелодий и программно-изобразительных пьес, Веллев выдвинул тезис об очень давнем возникновении инструмента в кочевой среде [30, 53]. О том же пишет Виноградов, подчеркивая, что еще больше, чем на комузе, архаические черты запечатлены на кыяке [51, 37, 149]. Вполне возможно, что появление смычкового инструмента типа кыяка, распространенного на огромной территории Северо-Восточной Азии (ныне территория Киргизии, Казахстана, Горно-Алтайской, Хакасской и Тувинской автономных республик), было вызвано развитием в IX—X веках музыкальной

культуры киргизов и других народов, населявших этот край, обусловленным общим подъемом их общественной жизни в ту эпоху [22; 36; 35]. В дальнейшем (в XV — XVII веках) кобуз вошел в состав инструментария крупных городских центров Средней Азии, о чем уже речь шла.

О бытовании кобуза в конце XIX века свидетельствуют материалы «Туркестанского альбома»¹¹. На страницах уникального собрания фотографий мы видим кобуз (ил. 100) в числе иных музыкальных инструментов города (среди них: танбур, гиджак, рубаб, сурнай, карнай). Другой фотодокумент этого времени (из альбома «Кавказ и Средняя Азия»)¹² запечатлел образ самаркандского кобузиста (ил. 101). Поскольку фотография озаглавлена: «Самарканд. Киргиз-музыкант. Виртуоз», можно думать, что то был крупный исполнитель, связавший свою деятельность с музыкальной жизнью Самарканда. Бухарские и самаркандские кобузисты XIX — начала XX века — последние представители этого искусства как ветви исполнительской культуры средневекового города. В настоящее время кобуз продолжает бытовать у киргизов и казахов.

Итак, домбра (комуз) и кобыз (кыяк), по словам Эйхгорна, главные инструменты «киргизов». Кроме них существует еще «флейта горных киргизов», называемая сыбызгы. Здесь Эйхгорн опять пользуется казахским термином вместо киргизского (чоор). Но сам инструмент одинаков, и он существовал в прошлом веке в степных и горных районах Узбекистана под названием курай.

Чоор — продольная открытая флейта (КЭ — № 7; ил. 76). Изготавливается из стебля зонтичного растения или из куска (ветви) дерева методом продольного раскола. В нижней части ствола вырезают три-четыре игровых отверстия, что дает последовательность в объеме кварты (квинты); путем передувания диапазон увеличивается до октавы¹³. С наружной стороны ствола для большей прочности натягивают тонкую кишку животного. Играют на чооре пальцами правой руки и указательным пальцем левой руки, которая одновременно держит инструмент (между указательным и большим пальцами). Чоор направлен при игре несколько наискось; верхний конец ствола прикладывается к зубам, но не в середине рта, а с краю, тогда как другой угол рта остается приоткрытым, чем и объясняется шипящий призыв.

Сопоставив описание Эйхгорна с изображениями флейтистов на средневековых миниатюрах, мы убеждаемся в том, что приемы игры на чооре (сыбызгы) почти не изменились. Но функция инструмента в народном быту стала иной. В XIX веке чоор — инструмент исключительно пастушеский, распространенный среди кочевого населения Туркестана. К этому времени (а может быть, и раньше) продольная флейта уже ушла из городского быта. Лишь изредка ее можно было увидеть в руках случайно попавшего в город кочевника, странствующего дервиша или юродивого (ил. 102).

В музыкальных ансамблях Бухары, Самарканда, Ташкента и других городов края продольная флейта повсеместно уступила место поперечной. Такое положение сохранилось и в наше время: продольная флейта продолжает бытовать у тех народов Средней Азии, которые в прошлом вели кочевой образ жизни (киргизы, казахи, туркмены), преимущественно как инструмент пастухов¹⁴.

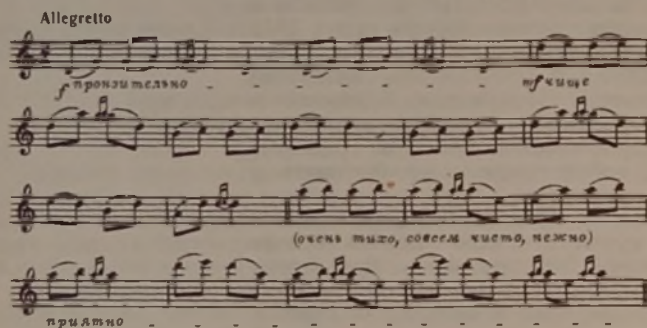
¹¹ «Туркестанский альбом» — собрание фотографий, документирующих жизнь Туркестанского края в 70-е гг. XIX в. (ГПБ).

¹² Альбом «Кавказ и Средняя Азия» содержит фотографии Ф. Орденга, относящиеся к концу прошлого века (ГПБ).

¹³ Здесь и далее при характеристике конструктивных свойств инструментов автор опирается на специальные публикации [30; 50; 82].

¹⁴ В Советском Узбекистане (в горных и степных районах) до сих пор бытует сибзяк — излюбленный инструмент пастухов. В отличие от киргизской (чоор) и казахской (сыбызгы) продольной флейты, узбекский сибзяк — язычковый инструмент (камышовая трубка с тремя игровыми отверстиями). Соответственно и приемы игры на нем иные [82, 63—64].

Эйхгорн сделал нотные записи мелодий для хора. Одну из них напел молодой киргиз в горной местности (Чимган) недалеко от Ташкента. Эйхгорн поэтично описывает «концертный зал»: далеко раскинувшиеся степи, зеленеющие берега рек, где расположены аулы, горные хребты с их пастбищами и лугами — вот тот ландшафт, на фоне которого широко и величественно звучит киргизская песня, «приятно и красиво раздается флейта пастуха среди пасущегося стада» [118, 53]. Запись приводится с пометками Эйхгорна:



В качестве военного инструмента у киргизов использовался сурнай, а в народе широко бытовал варган (шан кобыз).

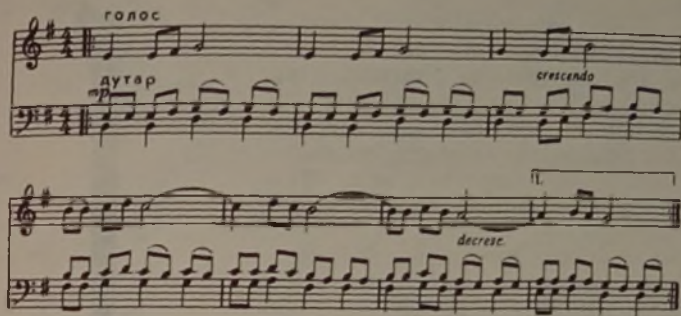
Исключительно богатым и разнообразным инструментарием обладали узбеки и таджики, издавна принадлежавшие к оседлому земледельческому населению Средней Азии. Многие инструменты этих народов получили отражение в коллекции Эйхгорна. В его Каталоге они сгруппированы в трех разделах: струнные, духовые, ударные.

Один из самых распространенных в Узбекистане инструментов (в наши дни и в прошлые века) — дутар (ил. 103): двухструнный щипковый инструмент с большим грушевидным корпусом и длинной шейкой, на которой тринадцать — четырнадцать навязных ладов (КЭ — № 11; ил. 77). Дека деревянная, с маленькими резонаторными отверстиями. Струны свиты из шелковых нитей; настраивались они в кварту, иногда в квинту (Эйхгорн называет еще настройку в терцию, лишь однажды им встреченную). Сравнивая дутар из коллекции Эйхгорна (№ 11) с современными дутарами¹⁵, мы обнаруживаем их полную идентичность. Совершенно очевидно, что дутар в XIX веке, как и сейчас, имел диапазон в пределах полутора октав, хроматический звукоряд в нижнем регистре и диатонический — в верхнем. В нотных записях Эйхгорна содержатся характерные для дутара образцы двухголосной фактуры (квартовые, реже квинтовые последования, выдержанная педаль на второй струне). Использовался инструмент преимущественно для аккомпанемента пению. Такую запись Эйхгорн сделал в 70-е годы в Шейхантауре (площадь в Старом Ташкенте), ночью, во время мусульманского поста:



59 Комуз (кирг.) с тремя жильными струнами

15 Здесь, как и в других аналогичных случаях, имеются в виду бытующие традиционные (нереконструированные) типы народных инструментов



Танбуровидные инструменты представлены в коллекции Эйхгорна собственно танбуром и его разновидностями. В их числе танбур с тремя медными струнами и небольшим грушевидным корпусом, выдолбленным из цельного куска дерева, и очень длинной шейкой с шестнадцатью жильными навязными ладами (КЭ—№ 12; ил. 78). Лицевая сторона шейки красиво инкрустирована. Инструмент приобретен у известного кокандского музыканта Каримбая, в прошлом «любимого виртуоза» Худояр-хана, и, по словам Эйхгорна, обладал прекрасным тоном. Играли на нем с помощью плектра; использовался в качестве сольного инструмента и для аккомпанемента пению.

Эйхгорн пишет, что танбур имел три струны: одну мелодическую и две «сопроводительные», и приводит несколько видов его настройки¹⁶. Как и дутар, танбур XIX века (ил. 104) соответствует танбуру, бытующему в народе и в советскую эпоху.

В материалах Эйхгорна не сохранилось нотных записей исполнения на танбуре, хотя инструмент был широко известен в Ташкенте и других городах края. Возможно, это объясняется тем, что Эйхгорн интересовался преимущественно бытовой музыкой — более простой и потому более доступной восприятию европейцев. Танбур же был инструментом профессиональных музыкантов, исполнителей развитых форм национального наследия узбеков и таджиков, в частности макомов.

Играют на танбуре плектром (нахуном), надеваемым на указательный палец правой руки. Но иногда танбур используется и как смычковый инструмент. Такой способ игры запечатлела фотография конца XIX века (ил. 105).

Кроме основного типа танбура в XIX веке продолжали существовать его разновидности: чортар, панджтар, шаштар. Эйхгорн не сообщает их настройку, но по аналогии с образцами инструментов, сохранившиеся в Таджикистане, можно думать, что настраивались они, как и современные¹⁷. Сравнительная панджтар из коллекции Эйхгорна (КЭ—№ 14; ил. 79) с панджтаром из «Атласа музыкальных инструментов народов СССР», нетрудно убедиться в однотипности инструментов.

Эйхгорн упоминает и о смычковом танбуре (КЭ—№ 16; ил. 80). Называя его сатаром, он оговаривает неправильность этого термина, поскольку инструмент имеет двенадцать струн [118, 190]. Беляев

¹⁶ В. М. Беляев отмечает, что настройки танбуров, сообщаемые Эйхгорном, не везде верны из-за несправности некоторых инструментов его коллекции [118, 171].

¹⁷ Примеры настройки чортара и панджтара см. в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР», [50, 169].

пишет о том, что хотя термин «сетар» обычно означает «трехструнку», его часто применяли к смычковой разновидности танбура.

Эйхгорн не сообщает, как звучали эти танбуры, не описывает ни приемы игры на них, ни обстановку, в которой они использовались. Из брошенных вскользь замечаний можно понять, что чортар, панджтар, шаштар и смычковый танбур не были популярными инструментами там, где бывал Эйхгорн,—в Ташкенте с его окрестностями и в Ферганской долине. Они привозились странствующими музыкантами из Бухары, Памира, Афганистана, Кашгара.

Гиджак XIX века—типичный представитель смычковых. Как и современный народный гиджак, он имеет корпус в виде полушария, открытая сторона которого затянута кожаной мембраной; круглую шейку—более толстую сверху и суживающуюся книзу, три струны. Шейка скреплена с корпусом при помощи металлического стержня, нижний конец его выступает наружу и служит ножкой для упора инструмента (ил. 106).

В коллекции Эйхгорна два гиджака. Один (КЭ—№ 17) обычный, трехструнный (Эйхгорн называет его «новейшим экземпляром», приобретенным у андижанского музыканта); другой (КЭ—№ 18)—«древний и редкий экземпляр» с двумя основными струнами из конского волоса и с десятью «резонирующими» металлическими струнами, натянутыми вдоль шейки с двух сторон. Корпус его из скорлупы кокосового ореха (ил. 82—83). Смычок—слегка выгнутое древко со свободно прикрепленной прядью конского волоса.

Сравнение с миниатюрами позволяет заключить, что гиджак, инструмент весьма совершенный уже в XV—XVI веках, и в XIX веке сохранил свои типичные черты (внешние и конструктивные). Таков он и теперь. Инструмент этот характерен и для Узбекистана и для Таджикистана. Эволюция его в наши дни приводит к появлению четырехструнных гиджаков с квинтовой настройкой.

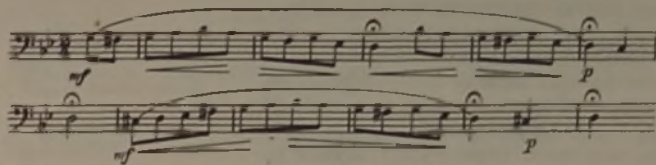
Рубабы представлены в коллекции Эйхгорна тремя инструментами: «древним экземпляром из гарема одного богатого куша» (КЭ—№ 19; ил. 81), «новейшим экземпляром, изготовленным одним ташкентским мастером» (КЭ—№ 20; ил. 85), и инструментом из Кабула с шестью игровыми (кишечными) и девятью резонирующими (медными) струнами (КЭ—№ 21; ил. 86). Последний из перечисленных—так называемый «афганский» рубаб. Фотография конца XIX века сохранила нам образец этого инструмента. Интересно, что играющий на нем музыкант тоже, видимо, выходец из Афганистана (ил. 107). Что же касается «древнего экземпляра» из коллекции Эйхгорна, то он почти идентичен рубабам, привезенным Зарубинным с Памира (ил. 63, 64). Интересно, что Эйхгорн называет его инструментом «странствующих виртуозов из Индостана, Кашгара и Афганистана» [118, 191]. С одним из них Эйхгорн познакомился, но тот был уроженцем Средней Азии, а именно Бадахшана (горной местности в Таджикистане). Играл он на рубабе с шестью игровыми струнами (пять кишечных и одна металлическая) и десятью резонирующими (металлическими).

Репертуар бадахшанского музыканта включал мелодии памирские, индийские, афганские, персидские. Эйхгорн записал от него фрагмен-



60 Добра (196)

ты некоторых мелодий [118, 143]. Одна из них в характерном для памирской музыки ладу с низкой II и высокой III ступенями:



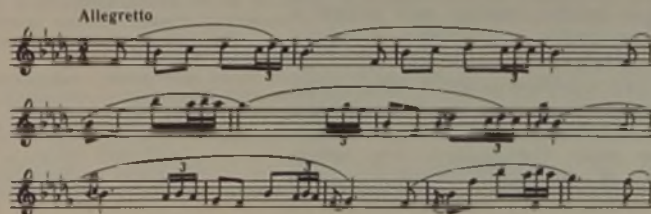
Эйхгорн сохранил нам и образец «калина» (кануна)—инструмента, столь часто изображавшегося на средневековых миниатюрах, но к XIX веку вышедшего в Средней Азии из употребления. Он характеризуется находку как «род гуслей», «очень древний и изящный экземпляр из Кашгара» с тридцатью шестью-тридцатью восьмью стальными струнами на подставках (КЭ—№ 23; ил. 84). Играют на нем при помощи плектра, но «хорошие исполнители встречаются редко, а в Туркестане вовсе не встречаются» [118, 192].

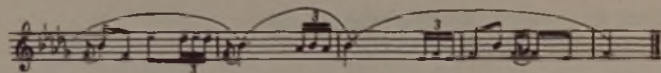
В числе духовых инструментов Туркестана—сурнай (по Эйхгорну—«сунай»), кошнай, сарбазнай и карнай.

Сурнай (КЭ—№ 24; ил. 87; ил. 108)—инструмент с коническим деревянным стволом, завершающимся раструбом. На лицевой стороне ствола расположено семь игровых отверстий, на тыльной—одно. Эйхгорн не сообщает звукоряд сурная, но можно с уверенностью сказать, что у сурная XIX века (и, очевидно, более ранних веков) он был таким же, как и в наши дни.—диатоническим, в объеме октавы, путем передувания расширяющимся до полутора октав.

Сурнай способен к широкой кантилене. Особой технической тренировкой исполнители достигают умения, вдыхая воздух носом, одновременно выдыхать его через рот [56, 8, 12—13]. Настоящий мастер может играть на сурнае длинные пьесы, не делая пауз—у слушателя возникает ощущение, что вся пьеса (в 300 и более тактов) исполняется «на одном дыхании».

Вместе с тем сурнай—инструмент весьма техничный. Для мелодики сурнайных пьес характерны скачки на сравнительно широкие интервалы, причем не между фразами и построениями (как в вокальной музыке), а внутри их. Именно эта черта присуща «показательной танцевальной» мелодии, записанной Эйхгорном:





Кошной Эйхгорн определяет как «двойную тростниковую флейту» [118, 192]. Поправка Беляева (на той же странице) гласит, что это — инструмент «кларнетного типа» (цилиндрический канал и одинарный язычок). Он состоит из двух связанных между собой трубочек одинаковой длины, верхние концы которых берутся в рот (ил. 109). В верхней части каждого ствола надрезана одинарная трость. На каждом стволе по семь (реже шесть) игровых отверстий; звукоряд диатонический в пределах октавы. Различными приемами (укорачивая губами вибрирующую часть тростей и др.) исполнители могут увеличивать диапазон до полутора октав. Обе трубки кошная настроены в унисон.

Кошной использовался не только как сольный, но и как ансамблевый инструмент. Последнее особенно интересно отметить, поскольку, как мы видели, участие в ансамблях духового инструмента, состоящего из двух параллельных тростниковых трубочек, — считается одной из древних традиций музыкального исполнительства в странах Среднего Востока.

Най (поперечная флейта) из коллекции Эйхгорна — металлический (из латуни), а не деревянный или бамбуковый, какой бытует в народе. Очевидно, поэтому он назван сарбазнаем (то есть солдатским или военным наем). В верхнем (закрытом) конце трубки имеется отверстие для вдувания воздуха, в нижней части — шесть игровых отверстий. Звукоряд диатонический (в объеме септими) при передувании расширяется до двух с половиной октав (КЭ—№ 25; ил. 88).

Сарбазнай входил в состав военного оркестра ханств. Им пользовались ночные караулы дворцовой стражи кокандского хана: «... караул сарбозов однообразным звуком флейты (сарбазная. — Т.В.) дает знать, что стража бодрствует» [10, 92]. Но сарбазнай был не только солдатским инструментом. Фотография из «Туркестанского альбома» (с надписью «най сарбози») свидетельствует, что металлические най использовались также в быту (ил. 111).

Най обладает большими техническими возможностями, но особенно хорошо звучат на нем протяжные лирические мелодии с разнообразными нюансами и мелизмами. Эйхгорн был буквально покорен красотой звучания этого инструмента:

«... Однажды поздно вечером, когда я возвращался домой полями и лугами среди мирной сельской тишины, я вдруг услышал сначала очень тихо доносящуюся издали, но при приближении все ясней и красивей звучащую поэтическую песню с сопровождением флейты. Направившись к отсвету полевого костра, откуда, как мне казалось, до меня долетала музыка, я вскоре настолько приблизился к нему, что, не видя еще самих музыкантов и не будучи замечен, сидя в седле, я мог записать эту песню». Подъехав ближе, Эйхгорн разглядел двух ночных сторожей, карауливших дынное поле. Оказалось, что певец был киргизом, флейтист же — узбеком, и оба уже долгое время работали у богатого бая: «киргиз-певец сочинил эту мелодию, а узбек

дал ей инструментальное сопровождение. Они рассказали, что сделали вместе несколько подобных дуэтов...» [118, 92].

Вот эта запись Эйхгорна:

Судя по записи, мелодия по истокам скорее казахская, чем киргизская. Очевидно, и автор ее был казахом. Но главное не в этом, а в самом факте совместного музицирования представителей столь разных по стилистическим особенностям музыкальных культур, музицирования, от которого каждый из участников получал глубокое эстетическое удовлетворение.

Наблюдения Эйхгорна и ряд других исторических данных свидетельствуют, что в XIX веке (как и в наше время) поперечная флейта — широко распространенный инструмент. Когда возродился най, популярный в Согде на рубеже н.э. и забытый в средние века, — мы не знаем, как не знаем и причин его возвращения к жизни. Приходится пока довольствоваться тем, что раскопками на Афрасиабе установлен самый факт очень древнего бытования поперечной флейты в центре Средней Азии¹⁸.

Карнай — медный духовой инструмент — в коллекции Эйхгорна представлен двумя разновидностями: с прямым стволом (КЭ — № 29; ил. 90) и с коленчатым (КЭ — № 30; ил. 89). Оба снабжены колоколообразным раструбом, в верхний конец ствола впаян мундштук; звукоряд карнай натуральный; обычно используются четвертый, шестой и седьмой обертоны.

До нашего времени дожил только прямой карнай, но сохранились данные, подтверждающие существование в конце прошлого века коленчатого карная. Его видел и слышал В. В. Крестовский (член русской дипломатической миссии), присутствовавший на военном смотре эмира бухарского. Когда эмир приблизился к portalу мечети, «навстречу ему грянул оглушительный рев громадных жестяных труб. Одни из них сажени полторы, коли не две, имели совершенно прямую форму с конически расширяющимся раструбом вроде петербургских пастушьих рожков; другие, такой же длины, сгибались посередине двойным прямоугольным коленом. Уставясь своими зевами прямо в небеса, трубы эти изрыгали все одну и ту же ревушую ноту, и их жесткий монотонный рев, с которым трудно сравнить что-либо, покрывал собой все остальные звуки площади» [94, 78].

По-видимому, к концу XIX века коленчатый карнай сохранился лишь в церемониале эмира бухарского, а с падением эмирата инструмент прекратил свое существование. Что

¹⁸ Иранская и среднеазиатская мпонации XIV — XVII вв. не содержит изображений поперечной флейты; нет их и на произведениях прикладного искусства этого и более раннего времени. Возможно, однако, что поперечная флейта, бытовавшая на рубеже н.э. в самом прекратила свое существование в средние века, поскольку в XIX в. она играла столь активную роль в музыкальной жизни Самарканда, Бухары, Ташкента.

касается прямого карналя, то он запечатлен на фотографиях конца прошлого века (ил. 110). Русские путешественники упоминают о нем в путевых заметках. Рассказывая о ночных увеселениях в Бухаре (во время Рузы¹⁹), Д. Н. Логофет писал: «... не-далеке раскинули свою небольшую палатку машкарабозы — акробаты. Огромные трубы, называемые карнай, издавая протяжный рев, сообщают, что представление уже начинается. Широко распахнутые полы палатки дают возможность зрителям видеть отлично все представление, заключающееся в выходах акробатов, гимнастов и клоунов, отпускающих различные шутки. Неистово хохочет толпа, вполне довольная представлением, которое порой затрагивает местную жизнь и власти, обрисовывая их в довольно едких сатирических сценах» [96, 547].

В последнем разделе Каталога Эйхгорна — ударные: дойра, нагора, чиндаул, сафаиль, сагат и чанг.

Дойра (чирманда) состоит из узкой деревянной обечайки, с одной стороны которой натянута мембрана, а внутри укреплены металлические колечки (КЭ — № 31; ил. 91, 92). Эйхгорн сообщает, что чирманда — «употребительнейший у узбеков инструмент, служащий для аккомпанемента пению и исполнения плясовых мотивов. Употребляется также в кукольных комедиях, при представлении акробатов и на пиршествах» [118, 193].

Как мы помним, дойра, появившаяся на территории Средней Азии около двух тысяч лет назад, все последующие века устойчиво сохраняла свое место в музыкальной жизни народа. Правда, ее конструкция изменилась. В обечайке не стало прорезей, а вместо вставлявшихся в них маленьких тарелочек появились металлические колечки на внутренней стороне инструмента, мембрана же несколько увеличилась в диаметре. Но интересно, что бубны с прорезями и тарелочками (и соответственно — меньших размеров) запечатлены лишь в изобразительном материале средневековья (миниатюры XV — XVII вв.). Самые же ранние памятники эпохи среднеазиатской античности с изображениями бубна — нисийские ритоны — говорят, что сначала этот инструмент был очень близок современной узбекской дойре.

Дойра — инструмент исключительных динамических, тембровых и ритмических возможностей. Называя ее условно европейским термином бубен, необходимо учитывать, что от последнего она отличается несравненно более широким диапазоном звуковых качеств. Совершенно очевидно, что это связано с важной ролью ритмического начала в музыке народов Востока. В основе дойровой музыки — система усулей (ритмических фигур), разработанная в средние века выдающимися музыкальными теоретиками Востока и с теми или иными изменениями сохранившаяся в музыкальной практике вплоть до наших дней [82, 8—42; 159].

Ритмы дойры обладают силой огромного эмоционального воздействия. Их чередование, нагнетание динамики способны поднимать дух, вливать в душу бодрость, создавать ощущение большого волевого напора. Об этом прекрасно сказал таджикский писатель Садреддин Айни устами одного из друзей своей юности — Мулло Амона. Мулло Амон предпочитал дойру всем инструментам, в том числе и танбуру, потому что танбур «... возбуждает грусть, даже вызывает слезы. А я не люблю плакать. Может быть, потому, что я с детства рос под звуки бубна. У нас в селе Розмоз, в наших районах — Вабкентском, Гижду-

¹⁹ Руза — месячный пост, на протяжении которого мусульмане должны воздерживаться от пищи, питья и курения от рассвета до темноты. В течение этого месяца устраивались ночные базары и гуляния.

ванском есть такие замечательные бубнисты, что своей игрой могут очаровать слушателей; становится как-то легко на сердце, забываются все горечи и заботы. Ведь недаром сказал Хафиз:

Я слышал—если вдруг человек загрустит,
Бубна звук огорченье его облегчит» [8, 73—74].

Именно в этом, думается, и заключена причина большой притягательности дойры, особой любви к ней народа.

Общеизвестен факт высокого развития в Узбекистане и Таджикистане хореографического искусства. Дойра—непременный участник танцев—будь то в ханских покоях, будь то в семейном быту—на женской половине дома или на мужских вечеринках, где под звуки дойры, нередко сочетаемой с наем, танцевали мальчишки (бачи). О таких развлечениях постоянно упоминают русские путешественники, попадавшие на ханские или бекские приемы.

«...Эмир в знак своего расположения к гостям прислал этих плясунов для нашего увеселения. Всех мальчиков было трое. Старшему из них было 13 лет, а младшему—10. Тотчас же весь двор был устлан коврами, и артисты под звуки бубнов и флейт начали выделывать разные „па“ и „колена“. Двор и веранда были освещены разноцветными фонарями, подвешенными к веткам деревьев. Темное, глубокое небо дополняло это освещение своими яркими звездами. Десятки голов любопытных виднелись на крышах соседних дворов и на заборах...» [150, 373—374]. Это был прием у шаарского бека, на который эмир бухарский прислал своих придворных артистов.

Подобного рода описания можно встретить и в других дневниках посольских миссий, а также в воспоминаниях путешественников. Известный русский живописец В. В. Верещагин, побывавший в гостях у богатого ташкентского купца и видевший там танцы бачей, обратил внимание на «музыку», состоящую из «бубнов» и «барабанов»: «Чрезвычайно интересны музыканты: с учащением такта танца они еще более, чем зрители, приходят в восторженное состояние, а в самых сильных местах даже вскакивают с корточек на колени и донельзя яростно надрывают свои и без того громкие инструменты» [49, 55].

Естественно, что радушные хозяева развлекали гостей наиболее доступным видом зрелищ, каким и являлись танцы мальчиков. Более сложные для восприятия и серьезные по содержанию жанры национального искусства в таких случаях не демонстрировались. Ни в одном из документов подобного рода мы не находим упоминания об исполнении макомов или каких-либо других произведений профессиональной музыки устной традиции, хотя известно, что в рассматриваемый период они в Бухаре глубоко почитались.

Исполнители этих произведений развернули свою деятельность в советскую эпоху. Выступая в новых условиях, они доставляют огромное эстетическое наслаждение слушателям.

При дворе эмира бухарского имелись певцы-хафизы, исполнявшие в сопровождении инструментального ансамбля классические произведения профессиональной музыки устной традиции. Были там и представители популярных песенно-танцевальных жанров народного искусства [14, 114, 121—124].



61. Тутак (най чупони)

Продолжим описание ударных из коллекции Эйхгорна.

Нагора. Корпус ее сделан из обожженной глины, мембрана (из кожи животного) натягивается с помощью перекрещивающихся ремешков. В коллекции Эйхгорна нагора состоит из двух горшков разного размера (КЭ—№ 32, ил. 95). Большая звучит низко, меньшая (рез-нагора)—выше. Звук извлекают двумя деревянными палочками (ил. 112). Такая парная нагора (кош-нагора) чаще всего используется в музыкальной практике. Одинарная нагора очень больших размеров с громоподобным звуком (дол-нагора) была инструментом особого назначения: ее условные сигналы оповещали о въезде (выезде) хана или эмира.

Имела распространение и литавра с медным (бронзовым) котлом в форме перевернутого шлема и кожаной мембраной, по которой ударяли рукой или плетью. Прикрепляли ее к седлу впереди всадника, использовали как сигнальный инструмент на войне и во время соколиной охоты. Узбеки и таджики называли такую литавру чиндаул, казахи—даулпаз, киргизы—даулбас. Чиндаул из коллекции Эйхгорна (КЭ—№ 35) неважной сохранности. Лучше сохранился чиндаул (даулпаз, даулбас) из собрания Краеведческого музея города Ангрена (Узбекская ССР). Корпус его красиво украшен гравированным орнаментом (ил. 93, 94).

Из самозвучащих инструментов в коллекцию Эйхгорна вошли тарелки под названием «сагат» (КЭ—№ 34; ил. 97). В средние века—это военный инструмент, в глубокой древности, видимо, связанный с культовыми обрядами. Как и чиндаул, тарелки к началу XX века вышли из употребления.

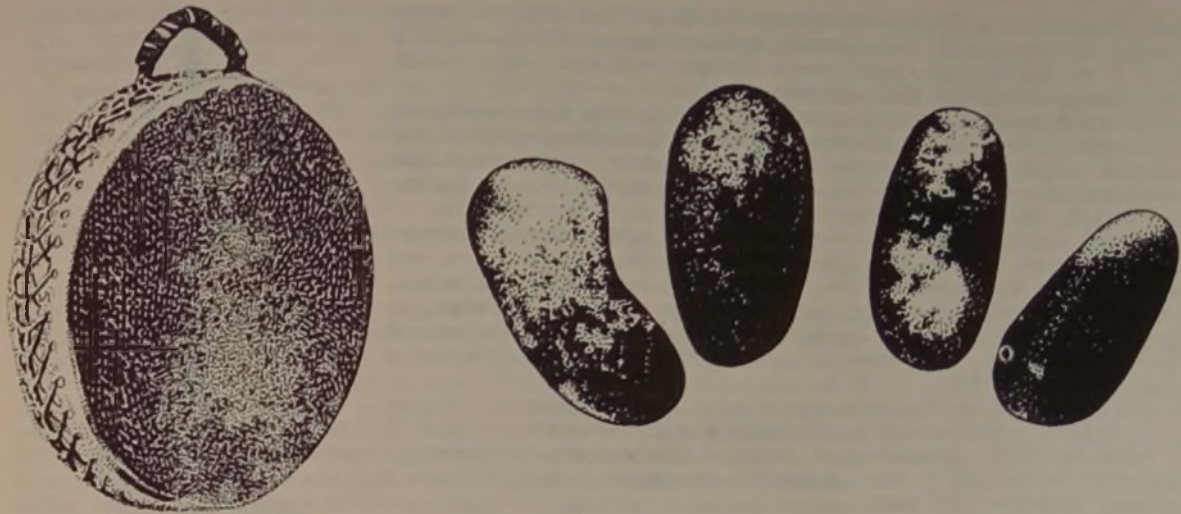
Другой самозвучащий инструмент—сафаиль (КЭ—№ 33; ил. 96) использовался странствующими певцами, фокусниками, дервишами. Он также применялся и применяется сейчас для сопровождения танцев.

Наконец, последний из инструментов Каталога Эйхгорна—варган (названный чангом) попал в раздел ударных, тогда как правильной отнеси его к язычковым. Он состоит из металлической подковки с сильно вытянутыми концами, в середине которой укреплен стальной язычок с крючкообразно загнутым свободным концом (КЭ—№ 36; ил. 98). Этот инструмент был распространен на всей территории Туркестана, существует он кое-где и в наше время, пользуются им преимущественно женщины и дети. Происхождение его, несомненно, очень давнее; металлическому варгану, очевидно, предшествовал костяной (из ребра верблюда), до сих пор сохранившийся в некоторых степных районах [82, 99]. Но в памятниках изобразительного искусства прошлых эпох ни тот, ни другой не нашли отражения, что легко объяснить, учитывая их место в быту, сравнительно скромные исполнительские возможности, а также тот факт, что варган не сочетается с другими инструментами, и репертуар его весьма специфичен.

Коллекция Эйхгорна (35 экспонатов) довольно широко отразила музыкальный инструментарий Средней Азии конца прошлого века, но все же ряд инструментов остался вне поля зрения составителя. Пробел можно восполнить, опираясь на современные публикации, поскольку описанные в них инструменты бытовали и в прошлом веке. В их числе



62. Тавадж



тутак (или най чупони) — свистковая флейта (рис. 61); буг (керамический рог) — сигнальный инструмент, оповещавший жителей об открытии бани или начале работы мельницы; тавляк — односторонний барабан с корпусом в форме бокала (рис. 62); даул (дол) — бубен, обечайка которого с двух сторон затянута кожей (рис. 63) [50, ил. 626, 654, 615]. В Бухарском и Кокандском ханствах даулом пользовались при разводе ночных патрулей. Его употребляли также ночные сторожа. По словам очевидца, «...мерные звуки в плоский барабан ночных сторожей возвещали городским жителям прекращение всякой уличной деятельности» [93, 178].

Существовали также своеобразные кастаньеты для ритмического сопровождения танцев: кайрак — в виде четырех плоских отшлифованных плиток (рис. 64) и кошук — в виде деревянных ложек (рис. 65). Играли на них сами танцоры.

Если инструментарий узбеков и таджиков, отраженный в коллекции Эйхгорна, нуждается лишь в частичном пополнении, то туркменские музыкальные инструменты совсем в нее не вошли. Туркменский инструментарий, как и туркменская музыка, долгое время были недоступны европейским музыкантам и этнографам. Лишь в 20-е годы нашего века усилиями В. А. Успенского и В. М. Беляева появилась первая книга, обобщившая итоги нескольких фольклорных экспедиций в Туркмению [192]. Мы находим в ней описание музыкальных инструментов, безусловно, существовавших у туркмен и в предыдущие века. Сопоставляя их с бытующими народными инструментами, мы убеждаемся, что за прошедшие пятьдесят лет они существенно не изменились. Иными стали лишь условия бытования инструментов и формы использования.

63. Даул
64. Кайрак

Особо популярен в Туркмении дутар. Это в полном смысле слова массовый музыкальный инструмент, широко распространенный в быту и в то же время—инструмент профессионалов, неизменный спутник певца-сказителя (бахши) (рис. 66).

Туркменский дутар—двухструнный инструмент, похож на узбекский (таджикский) дутар, но отличается от него меньшими размерами, долбленным корпусом, более короткой шейкой с металлическими подвижными ладами и хроматическим звукорядом. Струны настроены в кварту [192, 88—92; 50, 153—155].

Успенский записал песни с сопровождением дутара и ряд инструментальных пес. Как можно судить по приводимым им данным, это произведения в большинстве своем весьма давнего происхождения. Такова, например, пьеса «Бяри колъ» («Приди ко мне»), которая, по мнению Успенского, может считаться шедевром «...по необычной глубине настроения, по ритму и по замечательным модуляциям и секвенциям» [192, 108].

Другой струнный инструмент, встретившийся в Туркмении Успенскому,—гиджак (однотипный с узбекским и таджикским гиджаком). В 20-е годы он был сравнительно редок и, по словам туркменских музыкантов, появился у них лишь лет пятьдесят назад, то есть в последней четверти XIX века.

Из духовых инструментов в Туркмении особенно распространен туйдук (каргы-туйдук)—продольная открытая флейта из крупного тростника (каргы) с шестью игровыми отверстиями (одно из них—на тыльной стороне). Звукоряд диатонической в объеме септими, при передувании увеличивается до двух с половиной октав (рис. 67).

И сам инструмент и его положение во время игры удивительно напоминают изображения продольной флейты на средневековых миниатюрах. Можно думать, что и приемы игры на нем, выработанные несколько сот лет назад, сохранились вплоть до нашего времени.

Другой духовой инструмент туркмен—дилли-туйдук—язычковый (дилли—язык). Ствол его делается из тонкого тростника, в верхней части ствола надрезается одинарный язычок, в нижней находятся три-четыре игровых отверстия (рис. 68). Звукоряд диатонический в объеме квинты может быть расширен исполнителями до двух октав.

Встречается и парный дилли-туйдук (гошо-дилли-туйдук)—два одинаковых инструмента, связанных между собой (ил. 72). И одинарный и парный дилли-туйдуки—инструменты пастухов, сохранившиеся до сих пор, но постепенно выходящие из быта народа.

Таковы музыкальные инструменты, бытовавшие в Туркмении в конце XIX—начале XX века. В первой половине XIX века в Средней Азии появилась гармоника. Она быстро привилась в Хорезме, отчасти в Бухаре. П. И. Небольсин, посетивший Хиву в середине XIX века, описывает впечатление, производимое игрой на «обыкновенной деревенской гармонике», завезенной из России: «Хивинцы—большие охотники до музыки; сам хан приглашает к себе тех из русских приказчиков, которые умеют наигрывать на раздвижной гармонике разные плясовые песни, и его хивинское высококачественство каждый раз приходит в восторг от необыкновенного искусства музыкантов,



65. Кошук

умеющих извлекать из небольшой и простой игрушки такие волшебные звуки, что даже его ханские плечи приходят в судорожное движение» [125, 79].

Гармоника — единственный из европейских инструментов, получивших постоянную местную «прописку» в народном быту, преимущественно в Хорезме. Другие инструменты (флейта с клапанами, рожок, труба) лишь случайно попадали в военные оркестры ханств. Более жизнеспособным оказался большой барабан, вошедший в состав не только ханских оркестров, но и инструментальных ансамблей, обслуживавших представления народного театра и цирка.

Литературные источники и фотоматериалы XIX — начала XX века документируют широкое распространение культуры ансамблевого исполнительства. В это время, как и в средние века, в Таджикистане и Узбекистане было два основных вида инструментальных ансамблей. В первый входили духовые и ударные инструменты (сурнай, карнай, нагора, дойра); во второй — струнные, дойра и некоторые духовые. Строго размежевалась сфера деятельности ансамблей. Один из них выступал на открытом воздухе и имел прикладное значение (обслуживание ханских дворов и общенародных празднеств, военного церемониала и народных зрелищ); другой отличался «камерным»²⁰ характером; главным его назначением было исполнение «концертного» репертуара (иначе говоря, музыки «для слушания»). Но если функции ансамблей, их роль в быту оставались почти теми же на протяжении столетий, то инструментальный состав отражал изменения, происходившие в самом народном инструментари. Последнее относится главным образом ко второму виду ансамбля.

В XIX веке, вплоть до завоевания Туркестана царской Россией, ансамбль духовых и ударных сохранял военное назначение. Карнай и нагора, как 500 или 1000 лет назад, служили средством устрашения врага. Эйхгорн писал, что «... в 1865 году, когда кокандские войска защищали осажденный генералом Черняевым Ташкент, звуки ее (трубы — карнай. — Т.В.) грозно неслись навстречу наступающим русским полкам» [83, 11]. К моменту поселения Эйхгорна в Ташкенте (начало 70-х годов) карнай стал употребляться «...не для военных целей, а лишь в торжественных случаях» [83, 11].

Как уже говорилось, во времена Фирдоуси и в последующие столетия состав военных оркестров был строго упорядочен. Но к концу XIX века оркестры ханов и беков, утратив важное военное назначение, потеряли и свой строгий устав. Канонизированный когда-то состав инструментов стал менее устойчивым. Нагора продолжала оставаться обязательным инструментом, к ней добавлялись карнай, сурнай или сарбазнай, а иногда какие-нибудь инструменты европейского духового оркестра. В кратком очерке жизни в Керках (торговый город на Амударье) есть описание такого оркестра:

«На площади перед „бековской калой“ (крепостью. — Т.В.), как раз против крепостных ворот, выстроился бухарский оркестр; его обязанность заключается главным образом в том, чтобы играть марши

Музыкальные ансамбли, их состав и назначение

²⁰ Термин «камерный» здесь условный, поскольку узбекские ансамбли, исполняющие музыку «для слушания», выступают не только в закрытом помещении «салята», но и в саду или на открытой террасе.

квартирующей бухарской роте, исполнять вечернюю и утреннюю зарю и услаждать слух съехавшихся на базар жителей, то есть по средам и субботам» [96, 54]. В составе оркестра: два больших барабана, «для красоты обшитых красным с цветами ситцем, один маленький барабан (нагора. — Т. В.), две самодельных камышовых дудочки (очевидно, наи. — Т. В.), одна флейта, купленная у русских, и старый сигнальный рожок» [95, 55]. Послышать музыку этого оркестра собрались и местные жители, и приезжие афганцы; под навесом расселись бекские чиновники; «... наконец темнеет, музыканты кончают свою игру; на одной из боковых улиц вытягивается стадо афганских верблюдов и бесшумно и спокойно направляется на водопой к реке» [96, 56].

Эйхгорн сообщает состав оркестра кокандского хана: «3 медных флейты — ная, 1 сурнай — род гобоя или итальянского пиффаро, 3 нагоры — малых барабана, сходных с нашими военными сигнальными барабанами, но с грубой мембраной, 1 большой барабан, 1 исполнитель на тарелках и 1 треугольник» [118, 131]. Из перечисленных Эйхгорном большой барабан и треугольник — инструменты новые для среднеазиатских военных оркестров.

Из описаний очевидцев можно заключить, что военные оркестры существовали при каждом бекстве, но, естественно, при ханских и эмирском дворах они были больше по составам, чем во владениях мелких беков. На рисунке художника Дмитриева-Кавказского запечатлен небольшой военный оркестр, выстроенный на площади перед бекской крепостью [66, 13].

Военная музыка в среднеазиатских ханствах играла во время учений, сопровождала публичные казни. Под звуки «громдных барабанов», писал В. В. Крестовский, расположенных на кровле «полицейской сакли» и чередующихся с дробью двадцати барабанщиков, стоящих на площади, происходила в эмирской Бухаре вечерняя смена караулов [93, 68]. Совершенно очевидно, что под «огромными барабанами» здесь надо подразумевать дол-нагору — инструмент с громким и гулким звуком, обычно помещаемый на возвышении.

Бухарский военный оркестр второй половины XIX века состоял из карнаев, сурнаев, буламанов и нагора. «Что до барабанов — нагора, — замечает Крестовский, — то тут были всякие: и турецкие, и обыкновенные — длинные и короткие, медные и лубковые, и все они составляли неизменный, но чересчур уж громкий аккомпанемент к каждой пьесе» [93, 115]. Музыканты играли поочередно: вступали сначала карнаи, им отвечали сурнай и буламаны. И только «барабанщикам» приходилось работать без передышки. Пока посольская миссия ехала по улицам Бухары, музыканты играли, не переставая: «громкие звуки их инструментов, видимо, привлекали на путь нашего следования все новых и новых любопытных зрителей» [93, 117].

К началу XX века в Бухаре возник военный оркестр из европейских духовых инструментов, возглавляемый каким-то заезжим русским музыкантом. Репертуар его состоял из местных национальных и русских пьес, разучиваемых на слух [14, 121].

Основную часть репертуара военных оркестров составляли сарбозча (солдатские марши). Интересно, что многие пьесы представляют собой



66. Дутар (туркм.)

варианты широко распространенной в странах Среднего и Ближнего Востока мелодии, использованной Глинкой в его знаменитом «Персидском хоре» (хор дев Наины в опере «Руслан и Людмила»). В материалах русских посольских миссий, посещавших Бухару в 70—80-е годы прошлого столетия, эта мелодия упоминается под названием «Персидский марш» (очевидно, по аналогии с популярной пьесой И. Штрауса на ту же тему). Так, во время торжественного въезда в Бухару «...попалась нам и старая знакомая, обработанная Иоганном Штраусом в его известном „Персидском марше“; только она здесь явилась в своем естественном виде, без прикрас европейской аранжировки, и нельзя сказать, что бы она от этого потеряла» [93, 115]. Эта популярная мелодия в ее маршевом варианте игралась военным бухарским оркестром во время празднования Навруза²¹:

«...В пять часов утра нас будила музыка проходящего мимо батальона, да какая еще музыка! Штук двадцать барабанов, столько же медных рожков и металлических флейточек — вот состав хора²². Марш играют постоянно один и тот же, то есть повторяют без конца несколько тактов известного персидского мотива» [135].

Эйхгорн записал несколько вариантов этой мелодии [118, 127—129], называя ее «Персидским маршем». Приводим эти записи, сохраняя аннотации Эйхгорна:

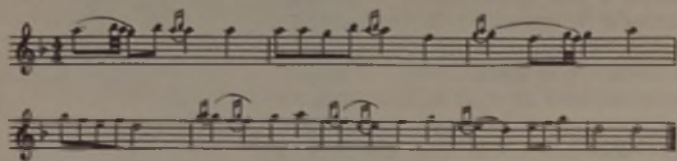
а) «„Персидский марш“, как он исполняется в Бухаре на наях, сурнях с барабанами и тарелками»:

б) «Кокандский вариант „Персидского марша“, называемый также „Бухарским маршем“»:

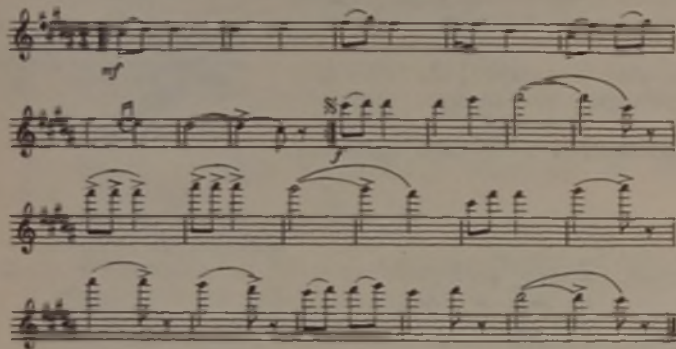
21 Известно, что «Персидский марш» был сочинен Иоганном Штраусом в связи с приходом в Вену иранского шаха Нагрудина (1864). Возможно, мелодия, положенная композитором в основу, была воспринята им от кого-либо из свиты шаха.

22 Под «хором» подразумевается военный оркестр, под «барабанами» — нагара, «медными рожками» — сурнай, «металлическими флейточками» — сарбалзини. *Примеч. Т. В.*

в) „Персидский марш“ в исполнении его на флейте — нае“:



Эйхгорн записал также ряд других маршей из репертуара военных оркестров, в частности «Кокандский торжественный военный марш», исполнявшийся при встрече хана, при отбытии и возвращении войск, на парадах и смотрах и т. п. Мелодию ведут сурнай и сарбазнаи, ударные создают ритмический аккомпанемент [118, 132]:



Ансамбли духовых и ударных инструментов, помимо обслуживания ханских дворов и бекств, имели широкое применение в быту. Профессия мехтара²³ давала хороший (по сравнению с другими ремеслами) заработок. Но он был сезонным, его не хватало на то, чтобы существовать в течение всего года. Поэтому каждый музыкант обычно имел вторую профессию. Чаще всего это были кустарные промыслы — кузнечное дело, строительное, плотничье, ткацкое и т. п. Ремесло кормило в периоды затишья (зимой, например), когда празднества, семейные торжества устраивались редко. В больших городах за каждой группой мехтаров закреплялись определенные махалля (кварталы). В Ташкенте их было четыре. В состав каждой группы входил и кукловод (кугурчак-боз) [57, 10].

В конце прошлого — начале нынешнего века существовали два вида кукольного театра: театр марионеток (чадырхаэль) и театр ручных кукол (кул-кугурчак). Первый выступал в больших городах (такое представление зафиксировано Самойловичем в Хиве); второй — был распространен повсеместно. В представлениях театра кукол обоих видов

²³ Мехтар — исполнитель на сурнае, а в широком смысле — музыкант, играющий на духовых и ударных инструментах.

участвовал инструментальный ансамбль: сурнай, дойра (или нагора) и карнай. По сведениям очевидца, к ним добавлялась деревянная свистулька с камышовым пищиком (сапиль). Она придавала голосу кукловода специфический гнусавый тембр, «свистела и пищала» в соответствующих эпизодах представления [101, 14—15]²⁴. Всему спектаклю и отдельным выходам кукол предшествовала песенка кугурчак-боза, сопровождаемая инструментальной музыкой. Во время представления музыканты (сурнайчи, карнайчи, дойрачи или нагорачи) стояли рядом с кукловодом (рис. 69) или сидели перед палаткой с марионетками (рис. 70)²⁵. В традиционном виде театр ручных кукол дожил до нашей эпохи; театр марионеток уже в начале XX столетия стал редкостью, а затем перестал существовать.

Инструментальная музыка входила составной частью в представления народного цирка, сопровождала выступления акробатов, фокусников, канатоходцев. Призывные возгласы карная и четкая дробь нагоры оповещали жителей о начале популярного зрелища — хождения по канату (дарвоз), натянутому на базарной площади высоко над головами зрителей. Во время представления музыка чередовалась со стихами (бейтами), произносимыми нараспев (диалог карпарона, стоящего на площади, и акробата на канате). Этот напевно-речитативный диалог перемежался игрой инструментального ансамбля.

Актеры народного театра и цирка вместе с обслуживающими их музыкантами были объединены, подобно ремесленникам феодального города, в одну корпорацию. Эти цеховые объединения, сложившиеся в средние века, дожили до 20-х годов нашего столетия.

Во главе корпорации стоял выборный старшина (аксакал). Он принимал от жителей заявки, следил за тем, чтобы не нарушалась очередность выступлений членов корпорации, ведал общей кассой, в которую отчислялась часть заработка музыкантов.

Внутри корпорации существовала система ученичества. Каждый мастер имел право брать учеников, а по истечении нескольких лет обучения был обязан показать их. Ежегодно, чаще всего зимой, проводились проверочные испытания (своего рода экзамены), на них собиравались мастера и любители музыки. Выступления учеников обсуждались, и в случае положительной оценки большинства аксакал произносил благословение (фатиха). С этого дня ученик становился равноправным членом корпорации, получал право на самостоятельные выступления, на свою долю в общей выручке и мог брать учеников²⁶.

Корпорация имела свой устав (рисоля), содержащий молитвы и легенды о происхождении музыки, а также правила поведения музыканта и актера [167, 54—56]. Само название устава «рисоля-имехтарлик», то есть рисоля мехтаров, указывает на ведущее положение музыкантов в корпорации. Профессии мехтара (как и другим профессиям средневекового города) приписывалось божественное происхождение: «Мехтарлик остался от его святости Гавриила, да будет над ним мир! Поэтому говорят, что когда человек слышит музыку (нагма), его душа успокаивается, и его любовь и радость увеличиваются» [167, 56].

Несмотря на такое «высокое» происхождение профессии мехтара, положение народных музыкантов в описываемый период было незавид-

²⁴ Статья Н. Мертвиновича «Заметки о народном кукольном театре сартов» написана в 1910 г. по материалам Этнографического отдела Русского музея в Петербурге.

²⁵ Рисунки (кул-кугурчак и чадырхаель) заимствованы из статьи А. Н. Самойловича «Туркестанский устав-рисоля цеха артистов» [167, 56] и воспроизводит фотографии автора статьи, сделанные в 1908 г.

²⁶ Чаще всего ученики набирались из малоимущих семей. За обучение мальчик должен был выполнять в доме учителя разную домашнюю работу, помогать в подсобных заработках [56, 7—12].

ным. На фотографиях этого времени можно увидеть странствующие труппы, состоящие из актеров народного театра и музыкантов (ил. 113) или из мальчиков-танцоров (бача) и музыкантов (ил. 114), чей внешний вид свидетельствует о том, что «хлеб насущный» добывался нелегко. Заработок участников таких трупп складывался из подаяний зрителей, в большинстве своем людей скромных достатков. Не случайно чувством глубокого сострадания проникнуто стихотворение известного узбекского поэта-демократа Мукими «Бродячий музыкант», в котором поэт обрисовал бедственное положение артистов — выходцев из беднейших слоев трудового народа, скитающихся от селения к селению в поисках заработка [122, 38].

Придворные музыканты ханов и эмиров жили в достатке, но, обеспеченные материально, находились на положении бесправных рабов, и жизнь их всецело зависела от прихоти властителя. По большим праздникам ханы посылали музыкантов и танцоров выступать на площади перед народом. В другое время придворные артисты не имели права отлучаться и тем более выступать где-либо без специального на то разрешения.

Любопытные данные приводит С. Айни. Он пишет, что если кто-либо из жителей Бухары хотел устроить у себя дома пиршество с участием музыкантов (не придворных, разумеется, а городских), то ему надлежало испросить разрешение: «Музыкантов приглашали особой бумагой, скрепленной печатью „князя ночи“. В ней было сказано, что музыкантам разрешено выступить на пиршестве такого-то» [7, 105]. Все музыканты Бухары были подчинены «князю ночи», а связь между ним и музыкантами осуществлялась особым чиновником, назначаемым эмиром. Выручка музыкантов делилась на пять частей: одна часть отдавалась эмирским чиновникам, остальные — музыкантам. Богатые устроители пиршеств дарили музыкантам халаты и давали деньги; у простых людей объявлялся сбор: «дойристы расстилали на полу платок, играя на дйрах особый напев, и все гости <...> бросали на платок кто сколько мог, а кто не мог, с тех не спрашивали» [7, 106]. У богачей вечеринки устраивались в закрытых дворах, только для приглашенных, а у простых людей — открыто: «любой прохожий, услышав звуки дйры, мог зайти во двор и принять участие в вечеринке. Такого гостя называли „приглашенным дйрой“» [7, 105].

Спрос на музыкантов был велик, но не все могли рассчитывать на привлечение лучших исполнителей. Людям небогатым приходилось приглашать музыкантов, не гнавших за высокими «гонорарами». Айни рассказывает о скромном бухарском музыканте Рахими-канде, неплохо игравшем на танбуре и довольствовавшемся тем, что получал за весь вечер пару теньга (30 коп.). А между тем Рахими-канд десять лет учился музыке, служа у продавца котлов, который был большим знатоком «Шашмакома». Естественно, заключает Айни, что «... был Рахими-канд беден, очень беден, не имел за душой ровню ничего и нередко испытывал муки голода» [9, 25].

Однако никакие лишения и притеснения не могли убить в народе тягу к музыке. И если для богатых и знатных музыкант был просто слугой, то в среде трудового народа певец-музыкант пользовался всеобщим уваже-



67. Каргы-тойдоук
68. Дилли-тойдоук



нием и любовью. Особенно заметно проявлялось это в городах, где процесс классовой дифференциации был более осязатим. Может быть, поэтому русские путешественники писали о разном положении артистов в среде городского и кочевого населения. «Нельзя не упомянуть здесь, — отмечал М. В. Готовицкий, — о разнице, существующей в отношении к своим певцам у киргиз и у другого соседнего с ним народа — сартов²⁷. Певцы последних или хафизы, хотя и пользуются большим вниманием, чем „маскеробозы“, то есть комедианты, но на них, несмотря на название, которое они носят, смотрят все-таки как на ремесленников искусства, которые могут явиться в дом и на пир не иначе, как по приглашению. Между тем киргизы на своих певцов смотрят с таким же уважением, как смотрели арабы на своих певцов-наездников, и относятся к ним почти так же, как в средние века относились к миннезингерам и менестрелям» [207, 76—77].

Из контекста становится ясно, что Готовицкий пишет о богатых сартах, о тех, кто устраивал пир «в закрытых дворах», кто стремился привлечь самых знаменитых исполнителей не столько из любви к искусству, сколько из тщеславия, и уделял им место у входа — там, где знатные гости оставляли свою пыльную обувь.

Важную роль играла инструментальная музыка в общенародных традиционных празднествах. Особенно пышно отмечался в то время,

²⁷ Под сартами здесь подразумеваются оседлые узбеки, жители городов —
Примеч. Т. В.



как и в предыдущие века, праздник Нового года (Навруз), устраивавшийся в дни весеннего равноденствия и сохранивший следы местных доисламских обрядов. В Бухаре в дни Навруза устраивались ночные процессии. Вот как описывает этот праздник один из очевидцев:

«Представьте себе целое карнавальное шествие. Издали видна только лента фонарей и факелов. Но вот из мрака понемногу выступает красивая лодка с балдахином, вся обтянутая кумачом и увешанная фонариками с зеркальными рефлекторами. В лодке как будто сидит бача, но на самом деле она приделана у его пояса, и он ее носит. Таких лодок явилось четыре, и они стали проделывать перед нами какой-то танец, состоящий в медленном прохождении друг мимо друга, в частом быстром вращении на одном месте. Пока происходил танец лодок, стали приближаться: „слон“, гигантская фантастическая рыба, великаны сажени по три ростом с головами из палье-маше, масса маскированных и просто вымазанных сажей людей <...>. Появляются две громадные змеи, сделанные из кисеи, натянутой на проволочные кольца; в каждом кольце свеча, так что змея освещена, как фонарь; от каждого кольца идет палка, которую несет солдат. Змеи как бы плавают в воздухе и эффект производят очень хороший. Все шествие замыкается кавалькадой деревянных лошадок, прикрепленных к поясам щутов. У „всадников“ в руках пики и за спинами щит» [135].

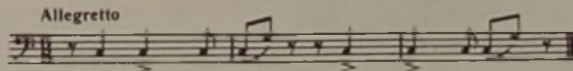
Новогодние шествия сопровождалась музыкой: далеко вокруг разносились протяжные звуки сурнаев, четкие усули нагоры и дойр, призывные кличи карнаев.

Общенародные празднества устраивались и в других городах Туркестанского края, но они не носили там столь пышный характер, как в эмирской Бухаре. Эйхгорн, побывавший на праздниках в Бухаре, Хиве, Коканде, отмечал, что хотя «каждая из этих областей для своих томаша²⁸ имеет свои особые мелодии и песни, но состав оркестра везде остается одинаковым» [118, 119]. В него входят сурнаи, карнаи, нагора (бубны).

Каждый город имел такой оркестр, а в больших городах их было даже несколько. Коканд, например, имел четыре оркестра — по числу городских кварталов. Во время больших праздников, вечерами, после захода солнца «... каждый такой оркестр располагался на крыше дома в своем квартале и громким барабанным боем и звуками труб (карнаев) все правоверные оповещались об окончании дня» [118, 119]. Это был сигнал к приготовлению пищи для ночного пиршества.

Ансамбль из духовых и ударных инструментов Эйхгорн услышал в первые же месяцы пребывания в Ташкенте (август 1870 года), когда оказался среди приглашенных на празднество в Зангиата (местность под Ташкентом):

«... Музыканты сидели в два ряда, крест-накрест поджав под себя ноги. Около литавр (нагора. — Т. В.) имелись очаги с горячими углями, на которых во время исполнения подогревались ударные инструменты, очевидно, для сохранения нужного строя. Кругом сидели тысячи людей, все поджав под себя ноги, — это был сопровождающий танцы хор. Он бил в ладоши то быстро, то медленно, давая этим ритм танцу и переходя иногда по знаку танцоров в непонятный мне тактовый размер. Все исполнялось очень согласованно, с точностью хорошо разученной симфонии. Неожиданно обрываясь, один ритм переходил в другой, более быстрый; хор вовремя его подхватывал и точно бил в ладоши в новом темпе. Ни одного удара не было сделано не в такт <...>. Когда же двое узбеков, стоящих несколько поодаль, величаво и высоко подняли громадные, длинные, с необычайно большим раструбом трубы (карнаи. — Т. В.), совершенно отличные от наших современных и похожие на трубы, с которыми изображены в наших церквах ангелы, и начали трубить, сопровождающая мелодию гобоя квинтовыми фанфарами:



плавно и равномерно поворачивая при этом трубы то влево, то вправо, — эти звуки привели меня в совершенный ужас и одновременно вызвали у меня ощущение огромного подъема. Я был во власти таких настроений, чувств и мыслей, которые не поддаются никакому описанию» [118, 184].

Можно понять переживания Эйхгорна — музыканта тонкого и впечатлительного, впервые услышавшего подлинную восточную музыку,

²⁸ Томаша (узб. — томоша) — зрелище, представление, развлечение — Пролог Т. В.

да еще в колоритной обстановке национального праздника. Но в этой цитате интереснее другое: факт ритмического аккомпанемента ударами в ладоши — об этой древней традиции музыкального исполнительства на Востоке уже говорилось. Сохраняясь в народе на протяжении веков, она продолжала существовать и в XIX веке. Эйхгорн записал несколько песен с ритмическим аккомпанементом дойры и ударов в ладоши. Вот пример²⁹:

²⁹ Пример заимствован из книги В. М. Беляева «Музыкальные инструменты Узбекистана» [30, 3].

Весело, в характере танца

удары в ладоши

дойра

Все приведенные примеры говорят о чрезвычайно широком распространении в Узбекистане и Таджикистане ансамблей духовых и ударных инструментов, об их активном участии в домашнем быту и общественной жизни населения. Специфическая черта таких ансамблей — прикладной характер музыки. Соответственно с этим складывался и репертуар (военная музыка, инструментальные пьесы, сопровождавшие выступления народного театра и цирка, танцевальные мелодии, под которые выступали бачи).

Иной была деятельность тех музыкальных ансамблей, где ведущая роль принадлежала струнным. Она скорее носила не бытовой, а «концертный» характер. Выступая в чайханах³⁰, в частных домах на вечеринках друзей или на семейных торжествах, эти ансамбли исполняли разнообразный репертуар, состоящий из песенных и танцевальных мелодий и развитых инструментальных пьес. В состав таких групп обычно входил (кроме инструменталистов) певец, а иногда — один-два танцора. Подобного рода ансамбли имели (имеют и сейчас!) широчайшее распространение в Узбекистане и Таджикистане.

Инструментальный состав ансамблей варьировался в зависимости от места бытования, от наличия тех или иных исполнителей. Обычно в них участвовали гиджак, танбур, иногда дутар, най (или кошнай) и обязательно дойра.

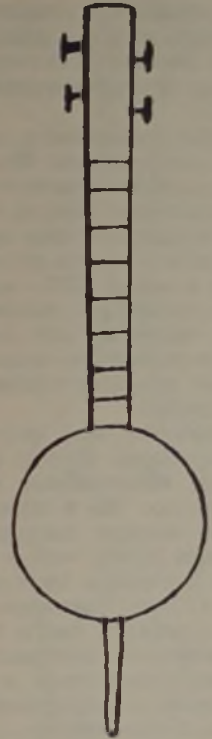
³⁰ Чайхана — буквально чайная. Но, в отличие от последней, она одновременно и своеобразный клуб, где собирались для того, чтобы побеседовать, узнать и обсудить новости, послушать музыку.

В начале 70-х годов прошлого века русская посольская миссия посетила Бухару. Эмир, «желая угодить миссии», прислал своих музыкантов («в числе семи человек»). Они принесли с собой «...груды инструментов, которые, как нам кажется, составили полный среднеазиатский оркестр, за исключением громадных труб, особого рода барабанов и некоторых других» [91, 73]. В числе принесенных инструментов — дутар, танбур, кобыз, гиджак, най, кошнай и дойра. Автор описания — член посольской миссии А. Ф. Костенко характеризует кобыз как «своего рода виолончель с двумя волосяными струнами». Это может служить подтверждением того, что кобыз — струнно-смьчковый инструмент кочующих казахских племен — в конце прошлого века вводился в состав инструментальных ансамблей города.

Ансамбли струнных инструментов (с добавлением дойры и ная) не были столь прочными, как корпорации мехтаров. Их участники не входили в «цех артистов» и не имели своих уставов. В Ферганской долине и в Ташкентской области такие ансамбли чаще всего обслуживали какую-нибудь чайхану. В дни праздников и в ночи Рузы хозяева чайханы стремились заранее заручиться согласием известных исполнителей, зная, что музыка и танцы будут лучшей приманкой для посетителей.

К концу XIX века в Узбекистане стал распространяться особый вид рубаб, известный теперь под именем кашгарского рубаб. Тогда же появился инструмент типа цимбал, получивший название «чанг», но по способу звукоизвлечения принципиально отличающийся от средневекового чанга (арфы). Новый чанг — инструмент в виде трапеции, с большим количеством струн, на котором играют при помощи деревянных палочек. По свидетельству Н. С. Лыкошина, «...в Ташкенте появился заезжий дунганин, игравший двумя прутиками несложные мелодии на новом, невиданном инструменте вроде цимбал; его стали наперерыв приглашать на собрания в виде занимательной новинки, а затем один из местных музыкантов купил у дунганина его инструмент и, быстро освоившись с немудрой техникой цимбал, принялся наигрывать не только те песни, что исполняли дунгане, но и многие другие, чисто местные мелодии, чем производил на слушателей особенно приятное впечатление. С тех пор цимбалист приглашается в составе струнного оркестра на все собрания» [98, 354—355]. С тех пор, можем добавить мы, чанг-цимбалы получают широкое признание в Узбекистане (особенно в Ферганской долине и Ташкенте) и занимает прочное место в составе инструментальных ансамблей.

Если репертуар ударно-духовых ансамблей был в значительной части специфически инструментальным, то репертуар струнных ансамблей (с добавлением дойры и ная) складывался преимущественно из песенных или песенно-танцевальных мелодий. В него входили такие произведения, как «Каримкул-беги», «Рок», «Кашгарча», «Латифа», «Мустазод», «Суvara», «Уфар» и другие. Некоторые из них исполнялись певцом (или двумя певцами) в сопровождении ансамбля. Нередко возникали инструментальные варианты широко популярных вокальных произведений, и тогда инструментальная фактура накладывала отпечаток на рисунок мелодии. Большая часть этого реперту-



71. Гиджак с четырьмя струнами

ара сохранилась в музыкальной жизни социалистического Узбекистана. Нотные записи произведений, сделанные советскими фольклористами, с достаточной степенью точности позволяют представить себе репертуар инструментальных ансамблей начала нашего столетия [190; 191; 82].

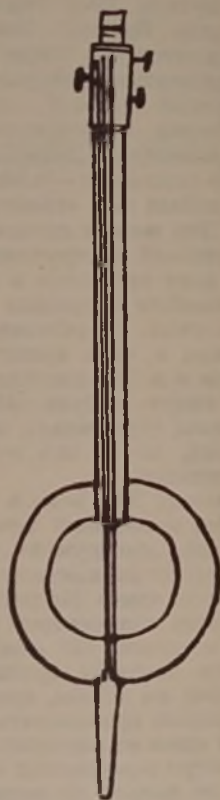
Как уже упоминалось, струнные ансамбли могут разнообразиться по составу инструментов. Но, отмечает Кароматов, при этом соблюдаются «традиционные» принципы объединения: струнно-щипковые, обладающие коротким звуком, сочетаются с инструментами, способными к протяженному, певучим звукам (например, най или гиджак) [82, 220]. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы позволяют заключить, что уже в конце XIX — начале XX века сложился состав инструментальных ансамблей, сохранившийся в народном быту до сих пор. Так, скажем, типичная для средневековых ансамблей продольная флейта получила достойную замену в лице поперечной флейты, соединяемой, как и ее предшественница, со струнными инструментами (гиджак, танбур, рубаб).

В количественном отношении ансамблевое исполнительство допускало варианты. Иногда в особо торжественных случаях создавались ансамбли, включавшие до восьми-десяти исполнителей на разных инструментах. Но в повседневной практике обычный состав ансамбля — три-четыре инструмента (например, танбур, гиджак, най и дойра, или дутар, кобуз и дойра, или рубаб, гиджак, най и дойра). Нередко ансамбли складывались из двух музыкантов: струнника и ударника. При унисонно-октавном исполнении пьес звучание ансамблей (как малых, так и больших) оживлялось тембровым богатством инструментария, контрастом фактуры отдельных «партий» (тянущиеся звуки смычковых и духовых и короткие щипковые), а также своеобразной полиритмией, возникающей в результате противопоставления мелодии струнных и духовых ритмическому аккомпанементу ударных, основанному на чередовании усулей.

Как свидетельствуют данные современных фольклорных экспедиций, в Узбекистане и Таджикистане издавна бытуют ансамбли одно-типных инструментов. Особенно интересны ансамбли из двух-трех дойр, чье звучание поражает слух необычными ритмическими сочетаниями. На это обратил внимание А. Ф. Козловский, записавший рисунок партий двух дойристов, аккомпанировавших певцу³¹ [53, 43].

В 60-х годах нашего века Кароматов выявил еще один вид коллективного исполнительства, бытующий в южных областях Узбекистана, — ансамбли чангкобузисток. В их составе от двух-трех до десяти-двенадцати исполнительниц. В репертуаре преобладают мелодии народных песен лирического характера [82, 97—98, 230]. Совершенно очевидно, что ансамбли подобного рода сложились задолго до нашей эпохи.

Среди огромного разнообразия инструментальных ансамблей, бытовавших в конце прошлого — начале нынешнего века, относительно стабильны по составу два: ансамбль, участвующий в исполнении бухарского цикла макомов («Шашмаком»), и ансамбль хорезмских бахшей — сказителей эпоса.



72. Гиджак с тремя струнами

³¹ Запись сделана А. Ф. Козловским в Бухаре, в конце 30-х годов [87, 144].

Участие инструментального ансамбля в исполнении дастанов (эпических поэм) — специфическая черта Хорезма. Возможно, она связана с древними традициями местной художественной культуры. Во всех других местностях Средней Азии дастаны исполняются под аккомпанемент домбры, на которой играет сам сказитель. Как отмечает Кароматов, состав хорезмского ансамбля «не выходил за пределы четырех инструментов — дутара, гиджака, буламана и дойры» [82, 233]. Заменять их другими не полагалось.

Ансамбль бухарских макомистов состоял из вокалистов и инструменталистов. Поскольку каждый из шести бухарских макомов включает ряд инструментальных и вокальных частей, постольку инструменталистам ансамбля надо было не только сопровождать пение, но и исполнять чисто инструментальные пьесы. Проблема происхождения «Шашмакома» находится еще в стадии разработки [155; 152]. Сложение этого монументального цикла протекало в течение столетий. Можно предположить, что его музыкальное содержание как-то изменялось и, вероятно, инструментальный состав — тоже. Однако определенных исторических данных по этому вопросу пока нет. Что касается интересующего нас периода, то здесь наиболее авторитетным источником служит книга Фитрата «Узбекская классическая музыка и ее история», изданная в конце 20-х годов нашего века и ставшая теперь библиографической редкостью [199]. В конце прошлого — начале нынешнего века обязательной основой инструментальной группы бухарского ансамбля макомистов были два танбура и две дойры. К ним добавлялись (по желанию) буламан, рубаб (афганский) и кобыз. В советское время инструментальный состав ансамбля макомистов больше по числу инструментов и включает некоторые новые их виды (дутар, най и др.).

Фитрат пишет о том, что с давних пор принято играть на музыкальных инструментах, объединенных в группы. При этом необходимо учитывать их соответствие друг другу. Старейшие знатоки музыки, сообщает Фитрат, рекомендуют такие группы (джур):

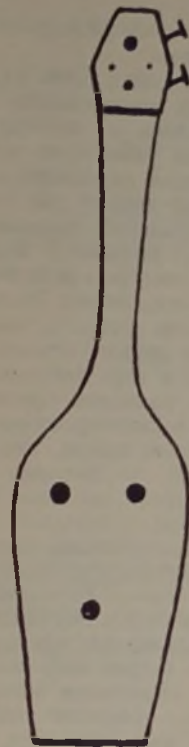
I — танбур, рубаб, най, кобуз, дутар, гиджак, балабан, кушнай, дойра;

II — танбур, кобуз, дутар, най;

III — танбур, танбур со смьчком, кобуз.

В эти группы никогда не вводятся нагора и сурнай. Они составляют особую группу, играющую на празднествах³².

Сложившиеся традиции объединения инструментов в ансамбли были нарушены при составлении «оркестра», который должен был представлять инструментальную музыку узбеков на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде (1896). Как пишет Н. С. Лыкошин, задача была сформулирована так: объединить в одном составе «все туземные инструменты» и показать лучших исполнителей [98, 326—330]. В результате смешались оба вида традиционных ансамблей. В «оркестр» вошли гиджак, танбур, рубаб (афганский), дутар, сурнай, буламан, кошнай, карнай, дойра, нагора, кайрак, чанг (род цимбал). Отобранные из ташкентских музыкантов исполнители (десять человек) умели играть на двух-трех инструментах каждый, иные



73. Дойбра (сур)

32 Перевод текста Фитрата сделан младшим научным сотрудником Института искусствознания им. Хамзы Дильбар Рашидовой.

из них обладали и драматическим талантом, владели акробатическим искусством.

Как можно судить по высказываниям посетителей, привезенные на выставку инструменты не звучали в одновременности: музыканты разделялись на небольшие группы—так, как это было принято в практике узбекского музыкального исполнительства и в синтетических видах народного искусства.

До нас дошли два отзыва о выступлении узбекских артистов на Нижегородской выставке. Один из них принадлежит известному историку музыки Н. Ф. Финдейзену [194, 1018]. Он пишет, что узбекские «оркестры» действовали на его ухо «ужасно». Впрочем, добавляет Финдейзен, может быть, виной тому «наше грубое ухо, не способное различать грани $\frac{1}{3}$ тонов»³³.

Автор другого отзыва—М. Горький. Чутьем большого художника он ощутил в игре узбекских музыкантов «... что-то совершенно своеобразное, слишком оригинальное, почти незнакомое», какое-то «бесконечное и неисчерпаемое горе», «безнадежную скорбь» [60, 62—63]. Это наводит на мысль, что, выделившись из большого «оркестра», традиционный по составу ансамбль струнных с добавлением духового инструмента (кошная или буламана) и дойры играл свой обычный репертуар, в который входили пьесы лирического характера, проникнутые скорбными эмоциями и сосредоточенными размышлениями.

«Туземную струнную музыку», вызывавшую «мечтательность», любил слушать Лыкошин, много лет проживший в Туркестане и уже привыкший к звучанию народных ансамблей [98, 320].

Музыкальные инструменты на Нижегородской выставке экспонировались в трех отделах: русском, северном и восточном (среднеазиатском). «Наиболее богат музыкальными инструментами,—писал Финдейзен,—среднеазиатский отдел. Здесь встречаются хорошие экземпляры как струнных, так и ударных» [194, 1013—1016]. В их числе дутары с долбленным корпусом и пятнадцать жильными ладами, гиджаки с четырьмя и с тремя струнами (рис. 71, 72), лопатообразная «домбра киргизов Семипалатинской области» с четырьмя жильными струнами (рис. 73), домбра Ферганской области с кожаной декой и семью кишечными струнами. К сожалению, рисунки в статье Финдейзена настолько схематичны, что многие детали ускользают. Тем не менее тип инструментов очевиден. На одних изображениях они вполне аналогичны бытующим ныне (сурнай, дойра, парные нагора). Другие рисунки интересны тем, что подтверждают бытование в конце XIX века инструментов, теперь исчезнувших. К ним относятся, например, чиндаул—шлемовидная литавра (см. ил. 93, 94). Финдейзен называет ее «табульрига» и характеризует как «принадлежность охотников и ночных сторожей» [194, 1014]. К инструментам, не встречающимся более у среднеазиатских народов, относятся обе домбры.

Нижегородская ярмарка положила начало ознакомлению различных слоев населения Центральной России с музыкальными инструментами Средней Азии. В то же примерно время (конец прошлого столетия и в последующие годы) европейские музыкальные инструменты проникают в Среднюю Азию. Характерно, что такие достиже-

³³ Попытка Финдейзена обосновать отрицательное восприятие европейцем восточной музыки теоретически несостоятельна с позиций современной музыкальной теории, но он правильно подметил неподготовленность своего слуха, воспитанного в нормах темперированного строя, как главную причину неприятия музыки, выходящей за пределы привычной ладоинтонационной сферы.

ния европейской культуры, как симфонический оркестр или фортепиано, в условиях колониального режима оставались недоступными трудовому населению далеких окраин Российской империи. Лишь отдельные представители состоятельных классов могли посещать концерты, организуемые туркестанскими любительскими обществами или заезжими русскими артистами. Передовые деятели местной национальной интеллигенции высоко оценивали достижения русской музыкальной культуры и призывали к их освоению³⁴. Но единственным жанром европейской инструментальной музыки, получившим большое распространение в среде коренного населения края, была музыка духовых оркестров. Оркестры существовали при всех воинских частях. Благодаря выступлениям на открытом воздухе и доступности репертуара духовые оркестры являлись одним из самых массовых музыкальных развлечений. Этому способствовало и то, что духовые оркестры обслуживали все общественные мероприятия — выставки, ярмарки, всякие торжества. Там же нередко выступали и узбекские инструментальные ансамбли. Так, на открытии первой в крае ярмарки (1870) «...усердно играла полковая музыка, заливались песенники; где-то на террасе гудела туземная сурна и глухо, однообразно стучал барабан» [188]. Подобные «соревнования» часто упоминаются в корреспонденциях.

Репертуар русских духовых оркестров легко распространялся в народе³⁵. Пьесы «На сопках Манчжурии», «Тоска по родине», «Болгарочка» и другие стали исполняться узбекскими музыкантами на национальных инструментах. При этом в русские напевы вносились изменения, отвечавшие вкусам исполнителей и возможностям народных (нетемперированных) инструментов. В свою очередь, и узбекские мелодии, аранжированные местными капельмейстерами, стали проникать в репертуар русских духовых оркестров.

Так зарождались контакты между русской и узбекской инструментальной музыкой, дальнейшая эволюция которых приходится уже на послереволюционный период.

Развитая культура народного музыкального инструментализма выдвинула замечательных исполнителей среди казахов, киргизов, узбеков, таджиков, туркмен и других народов Средней Азии. Многие из музыкантов, начав путь в предреволюционные годы, пришли к расцвету творческих сил в советскую эпоху [11]. Носители лучших музыкальных традиций своего народа, они стали живыми участниками строительства новой социалистической культуры, внесли в нее то ценное, что появилось за многие века в процессе исторического развития.

Изучение музыкального инструментария конца XIX — начала XX века помогает выявить прямые аналогии в инструментарии этого времени и средневековья (танбур, рупаб, гиджак, кобуз, кияк, карнай, сурнай, продольная флейта, дойра, нагора), а в отдельных случаях — и эпохи античности (дойра, поперечная флейта). Вместе с тем мы обнаруживаем большое сходство, а порой и полную идентичность

³⁴ В этом отношении показательно, например, стихотворение узбекского поэта-демократа Фурката «Роль», в котором воспевается игра русского пианиста [20], 27.

³⁵ Распространению духовой музыки в Туркестанском крае способствовало возникновение духовых оркестров в среде узбекской молодежи. Некоторые из них организовывались при первых в крае кинотеатрах («немых») и среди учащейся молодежи. О последних упоминает Н. С. Лыкошин в заметке «А. Г. Федосов и туземные музыканты» [99].

инструментов предреволюционного периода и советской эпохи. Таким образом, перекидывается мост «длиной» в 2000 лет, связывающий многовековые традиции музыкального прошлого и музыкальную жизнь республик Советской Средней Азии. Интересно, что здесь наблюдается как непрерывность эволюционных процессов, так и внезапные смены: исчезновение одних инструментов (уд, арфа) и возникновение других (чанг, например). Объяснить причину таких внезапных смен пока не представляется возможным, но важно подчеркнуть, что многие характерные для Средней Азии инструменты обнаруживают исключительную устойчивость своих признаков. В этом сказывается глубокая почвенность культуры инструментализма, проявляющаяся в большой любви среднеазиатских народов к инструментальной музыке, в развитости ее форм, разнообразии жанров, в широкой распространенности инструментов и изобилии их видов.

В рассматриваемый период среднеазиатская музыка развивалась в тесном контакте с искусством других стран и народов как внутри Российского государства, так и за его пределами (Афганистан, Персия, Северная Индия, Китайский Туркестан), что приводило к обмену репертуаром, а иногда и к проникновению иноземных инструментов. Так произошло, например, с чангом (цимбалами) и разновидностью рубаба, в XIX веке попавшими в Узбекистан из Кашгарии.

Давние культурные контакты Средней Азии с Восточным Туркестаном получают в тот период новое подтверждение в связи с переселением таранчей из Кашгарии в русское Семиречье (1882). Музыкальный инструмент таранчей очень близок инструментам, бытовавшим с давних пор у среднеазиатских народов. Показательна в этом отношении книга Н. Н. Пантусова «Таранчинские песни», первый раздел которой — «Музыка (нагма) и перие (нахши)» — начинается с описания инструментов. Здесь мы находим дутар, танбур, гиджак, канун («калун»), дойру («даб»), чиндаул («тебиль»), най (поперечную флейту), сурнай, карнай, тарелки (медные диски), нагору («новра») [131, III—IX]. Кроме того, у таранчей имелись инструменты, заимствованные (как пишет Пантусов) у китайцев. Среди них: пипа, янчин (инструмент типа цимбал) и некоторые виды ударных.

Интересные данные содержат описания путешествий в страны зарубежного Востока. Так, Г. Е. Грумм-Гржимайло, в 90-х годах прошлого века совершивший (по поручению Русского географического общества) путешествие в Турфан³⁶, зафиксировал те же формы бытования музыки, которые до сих пор сохранились у узбеков и таджиков (в частности, в свадебном обряде) [61, 236, 256]. Путешественнику довелось слышать «оркестр» турфанцев, состоящий из «нескольких дутаров» и бубна (дап), но сравнительно редко он видел там гиджак, рубаб и янчин, столь распространенный в соседних областях Китая.

Своеобразные особенности быта турфанцев автор книги объясняет тем, что первые поселенцы этого края были «иранцами», впоследствии смешавшимися с пришлыми тюркскими племенами³⁷.

У дунган, живущих на южных склонах Тянь-Шаня, Грумм-Гржимайло обнаружил инструменты, «похожие на самаркандские», —

³⁶ Турфан — область, расположенная к востоку от Пржевальска, по ту сторону Тянь-Шаня, и входящая в состав Китайской Народной Республики.

³⁷ Первые поселенцы Турфана верней назвать согдийцами, поскольку известно, что еще в VII—VIII вв. в Турфане возникли согдийские колонии [179, 109]. Даже то немногое, что сообщает Грумм-Гржимайло о музыке турфанцев, указывает на явные связи с культурами Юга Средней Азии.

гиджак и «трехструнный дутар» (очевидно, танбур.— Т. В.), на котором играют при помощи костяного плектра, надетого на палец.

Эти данные расширяют наше представление о «географии» распространения музыкальных инструментов, устанавливают связи между современными их образцами у соседних народов и бытовавшими в Средней Азии в весьма отдаленные от нас времена.

Заимствование отдельных инструментов, как и включение в музыкальный быт иноземных мелодий, не лишало музыку каждого народа своеобразия, явившегося результатом многовекового развития в определенных исторических условиях. Жизненность местных, веками слагавшихся, традиций определяла самобытность искусства каждой страны, наделенного именно ему свойственными чертами. Это сказывалось прежде всего на особенностях интонационной сферы — качестве, равно значимом для вокальной и инструментальной музыки. Это проявлялось также в своеобразии жанровых форм инструментализма (например, сольные программные пьесы казахов и киргизов), в приемах сочетания инструментов в ансамбли (в Узбекистане и Таджикистане), как и в исключительном богатстве самого инструментария — качестве, типичном для многих народов Востока.

Новая мощная струя культурных влияний начала воздействовать на жизнь среднеазиатских народов после присоединения к России. Но, как уже говорилось, в области народного музыкального инструментализма в тот период не отмечалось существенных перемен. Музыкальный быт русских городов дореволюционного Туркестана и музыкальный быт его коренного населения складывались каждый в пределах привычных норм, и точек пересечения этих линий было сравнительно немного. Но, конечно, жизнь не стояла на месте; постепенно русская музыка и, что особенно важно — международная революционная песня, с характерными для нее ритмоинтонациями, стали проникать в «звуковую атмосферу» страны, откладываться в сознании людей, что приводило к расширению круга интонаций [53, 61—88]. Но процесс, начавшийся в предреволюционные годы, дал существенные результаты лишь в послеоктябрьский период.

Изучение музыкальных инструментов в их эволюции — один из возможных аспектов исторического музыкознания. Но, выделяя для большей ясности освещения элемент целого, мы не должны упускать из вида остальных. Музыкальные инструменты были всегда (остаются и сейчас) необходимым слагаемым музыкальной культуры той или иной страны (народа). Неоспорима их связь с творчеством народа, формами и жанрами его музыки, со всем музыкальным бытом людей. Как пишет Б. В. Асафьев, музыкальные инструменты, их материал, строй, тембр, техника игры на них — «чрезвычайно важный фактор, влияющий на процесс музыкального формирования и на результат процесса — произведения» [18, 31]. Действительно, достаточно сравнить одну и ту же мелодию в ее сурнайном и танбурном вариантах в исполнении на нае, дутаре или гиджаке, чтобы убедиться в огромном влиянии конструктивных и технических свойств инструментов на склад самой музыки — на ее «дыхание», на расчлененность или слитность формы, на тип мелодического и ритмического движения.

Колоссальную (по мнению Асафьева) роль в процессе «формования» народной музыки имеет такой чисто инструментальный элемент, как «бурдонные» басы, позднее, в произведениях профессиональных композиторов, превратившиеся в разного рода органные пункты, basso ostinato и т. д. Многочисленные примеры, подтверждающие эту мысль, можно, в частности, найти в творчестве композиторов Советской Средней Азии, начиная с первых опытов обработки народных мелодий для симфонического оркестра в 20—30-е годы и вплоть до современных развитых партитур.

Известно, какое важное значение имеют декоративные элементы в сложении определенных музыкально-стилевых признаков. Помимо колористических свойств, орнаментальность обладает потенциальными возможностями прорастания в мелодическую ткань, что приводит порой к превращению декоративных элементов в главные, нередко определяющие склад мелодии и ее ладовую основу. А это, в свою очередь, так или иначе сказывается на гармоническом языке произведений и на их форме. Поскольку «на характер орнаментики преимущественно влияли инструменты и их конструктивные свойства, постольку и в данной области надо видеть весьма активное воздействие на форму, идущее от инструментализма» [18, 32]. Не случайно, очевидно, издавна установилось деление музыки на вокальную и инструментальную как на две особые сферы музыкального творчества (об этом писал еще Фараби).

Соображения Асафьева, высказанные почти столетием назад, не потеряли значения и сегодня. Их ценность наиболее ощутима при обращении к музыке тех народов, для которых характерна развитая культура инструментализма, искусство которых изобилует чисто инструментальными жанрами и формами исполнительства (в том числе и ансамблевого). В ряду таких народов — народы Среднего Востока.

Разведка в область прошлого показала необычайную активность творческой мысли музыкантов и ученых Средней Азии, напряженную устремленность их поисков в разработке проблем музыкальной теории и музыкальной практики. С этим, очевидно, связана особая развитость форм музыкального инструментализма, особая устойчивость и жизнеспособность музыкальных инструментов, игравших на протяжении столетий столь важную роль в жизни людей. Пронесенные народами сквозь века традиции не забыты и в нашу эпоху. Новые жанры и формы искусства, возникающие в республиках Советской Средней Азии, не отменяют наследия прошлых эпох. Напротив, они питаются этими живительными истоками, по-новому развивая старинные традиции. Важной составной частью вошел в современную художественную культуру и традиционный инструментализм, функции которого в музыкальной жизни среднеазиатских республик чрезвычайно многообразны. Это — и новый вид бытования старинных инструментов, новые формы их участия в жизни общества. Это — и рождение новых вариантов традиционных инструментов, новые формы их объединения в ансамбли (оркестры), отвечающие эстетическим требованиям нашей эпохи. Это также (что нужно особенно подчеркнуть) и претворение традиций музыкального инструментализма в новых жанрах и формах

современного профессионального искусства, связанного с зарождением и развитием национальных композиторских школ в республиках Средней Азии.

Ежедневно и ежечасно наблюдаем мы связь времен, подтверждающую нерасторжимость художественных достижений наших дней и лучших культурных завоеваний прошлого. Так осуществляется гениальное предвидение В. И. Ленина о культуре нового общества, которая «должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало» [1, 304]. Перспективность нашего пути несомненна, ибо не отказом от накопленного опыта (будь то опыт Европы или Азии, Запада или Востока), а только его освоением и творческим использованием можно достичь новых высот искусства. Это и есть тот магистральный путь развития многонациональной художественной культуры Советской страны, неотъемлемую часть которой составляют национальные музыкальные культуры республик Средней Азии.

Musical instruments of the peoples of the East have been dealt with in various publications, the works of H. G. Farmer and L. Picken on Arab, Persian and Turkish instruments gaining great popularity. The tradition of musical instruments of the peoples inhabiting the Soviet East, in particular, the peoples of Central Asia¹, however, have long been outside the scope of researchers, although this tradition is ancient and extremely varied. Recent archeological expeditions in Central Asia have discovered various pictorial representations of musicians and musical instruments, dating back to very remote epochs. This book is one of the first attempts at throwing light on a sphere of musicology that has been little studied up to now.

Chronologically, this research embraces a period from the beginning of our era up to the end of the nineteenth and early twentieth century. Its geography is confined to Central Asia, although the author has taken into account constant and close cultural contacts which the population of this area maintained with other countries (Greece, Persia, India, and Eastern Turkestan). The aim of this work is to bring to light the contribution of the Central Asian peoples to the development of the world culture of musical instruments.

The book consists of three essays, each based on a definite range of factual materials. These materials are as follows: representations of musical instruments in stone and earthenware sculpture, terracotta, wall paintings and metal objects—for earlier periods; literary sources (musical treatises) and illustrations in manuscript books—for later times, and finally, from the nineteenth century on, musical instruments preserved in museums and various collections.

At the time of Central Asian antiquity (3rd century B.C.—3rd century A.D.) there existed several centres of musical culture on the territory of Central Asia—Marakanda (ancient Samarkand) in Sogdiana, Nisa in Parthia (the territory of modern Turkmenia), Khorezm (on the right bank of the Oxus) and cities of Northern Bactria (today, southern regions of Tajikistan and Uzbekistan). The temples and palaces, the artefacts and implements, monuments of the fine arts and objects of applied arts testify to the high level of artistic culture possessed by the remote ancestors of contemporary Central Asian peoples. This is further corroborated by numerous representations of musicians and musical instruments.

Archeological discoveries enable us to define the types of instruments and their occurrence in these areas. Thus, we may confidently assert that the favourite instrument of the Sogdians was the lute, stringed plucked instrument with a big pear-shaped body and short neck ending in a head that is bent backwards, for this is how the instrument is portrayed in numerous terracotta objects from Afrasiab (a settlement in ancient Samarkand). The lute had four or, rarely, three strings, was played by a standing musician who pressed the instrument's body against his chest; in some figurines a plectrum can be seen in the musician's right hand. Another popular Sogdian instrument was the triangular harp with a curved sound-board, fairly wide in its middle section. The wind instruments in the Afrasiab terracotta figurines are various flutes—end-blown, side-blown, and whistle, resembling the ocarina.

¹ The term "Central Asia" is used here in the sense accepted in Soviet science: this geographical definition embraces the territories of four Soviet republics—Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenia and Kirghizia.

Of percussion instruments there were drums shaped like an hour-glass and cymbals used, presumably, by mounted warriors.

The terracotta figurines which are rightly considered to be the most democratic art of the ancient times show a large number of musicians, so it may be assumed that the Sogdians revered their musicians as much as they did their gods and heroes.

Monuments of material culture from Nisa—the seat of the rulers of Parthia (2nd century B.C.)—show musical instruments differing from those of Sogdiana. They are represented on **ritons**—ivory vessels shaped like horns and decorated with figures in bas-relief. We see here the kithara, pandore (two-stringed instrument, with a small body and long neck), aulos, panpipes, tambourine and cymbals in the form of semi-spheric cups. From the **ritons** it can be seen that music was an indispensable element of Oriental scenes depicting public worship (the marriage of gods, the kindling of fire on the altar, ritual processions with musicians and dancing girls), bacchanals, priapic rites, etc. Some instruments on the **ritons** are identical with those on Hellenistic monuments—panpipes, aulos and kithara (the latter, although somewhat differing from the Greek instrument of that name, is often encountered on the **ritons** as an attribute of Apollo).

The instruments represented here show that close contacts were maintained between Nisa and Seleucia on the Tigris. The Nisa pandore, for instance, is identical with the terracotta pandore of Seleucia. This instrument was widespread in ancient Oriental countries (Shumer, Elam, Parthia). It served as the archetype for later instruments of the pandore family, particularly the tanbur enjoying popularity in Uzbekistan and Tajikistan to this day.

The terracotta figurines from Merv, a cultural centre of Marigana which formed part of Parthia in the third century A.D. (the territory of modern Turkmenia), are associated with mythological images and subjects of purely local character, different from those of Nisa. The most important instrument here, as in Sogdiana, was the short-necked lute with four strings. There is a figurine of a horseman holding a two-stringed plucked instrument (probably an itinerant musician, the **bakhshi**) which presumably belongs to some of the nomad peoples inhabiting Central Asian steppes from time immemorial.

From ancient Khorezm several types of instruments have been preserved. The most ancient are fragments of terracotta objects on which are shown the kithara and harp (4th century B.C.); the figure of a woman playing a triangular harp (on the wall in the Toprak-kala palace, 3rd—4th centuries B.C.) is better preserved so that one can distinguish the vertical sound-board and, below, a horizontal bar for attaching the strings. The two-stringed plucked instruments in the Khorezm terracotta figurines have an elongated hexagonal or pentagonal body extending into the neck. The researchers hold that this is the precursor of the Kazakh dombrá. Then there is a drum shaped like an hour-glass.

Bactrian musical instruments are found among Khalchayan clay sculptures (a lute, 1st century B.C.—1st century A.D.), the stone sculptures of the Airtam frieze (harp, lute, aulos, two-headed drum and cymbals) crowning a Buddhist temple (2nd century A.D.) and in the terracotta statues of women playing the lute and the harp, found in excavations of Northern Bactrian cities.

The archeological material from Central Asian antiquity shows evidence of a very highly developed musical culture. Central Asia was drawn into the orbit of the Hellenistic culture and all the arts were rapidly developing there. That influence manifested itself differently in different arts: it was particularly strong in sculpture, less pronounced in architecture, and in music least of all. Neither characteristically Hellenistic forms of music-making nor typical musical instruments were cultivated in Central Asia. Ties with India and the countries of Western Asia are much more in evidence. This is seen in the occurrence of the same instruments—the pandore, end-blown and side-blown flutes, tambourine and cymbals. As to the harp despite territorial proximity and a common religion (Buddhism), neither the Airtam frieze nor any other Northern Bactrian monument exhibits anything analogous to Gandhari art. We have no evidence of the existence, at the beginning of the Christian era, of the bow harp which was so popular in India. The monuments of Central Asian antiquity show only the triangular harp.

In its relations with ancient Oriental civilizations Central Asia played the role not only of recipient but also that of giver. According to available data Central Asia was largely instrumental in the construction, development and dissemination of the short-necked lute and in laying the foundations of the art of lute playing. This instrument shown in the Afrasiab and Merv terracotta figurines served as the prototype for the medieval Arab 'ud and, subsequently, the European lute. The Sogdian lute in later centuries became transformed into the Chinese p'i p'a and Japanese biwa.

Archeological monuments of the early Middle Ages (6th to 9th centuries) are less numerous. From fragments of the frescoes in palaces and temples and the few objects of applied arts we may assume that the musical instruments had little changed by that time. Lutes, harps, flutes and drums continued in use and a few representations of the kithara and horn have been found.

The excavations of the Sogdian city of Penikent (7th—early 8th centuries) have yielded abundant material. Along with instruments characteristic of Sogdiana (short-necked lute, triangular harp) there are some new ones—a bow harp of exquisite shape and panpipes suggesting close ties with Eastern Turkestan where these instruments abound in the murals of the Buddhist temples.

Another monument of the period is the palace of the rulers of Ustrushana (the territory of modern Tajikistan); the colourful paintings on its walls show musicians playing on typical Central Asian instruments—the triangular harp and the four-stringed lute with a big pear-shaped body and short neck.

The stability of the local forms of musical instruments is further attested to by the decorations on the silver dishes and goblets (6th—7th centuries) at the Hermitage Museum in Leningrad. One of these shows a large group of human figures, in the centre of which are seven musician-warriors playing big horn-shaped trumpets.

In the early Middle Ages the ties between Central Asia and the neighbouring countries, in particular, Iran, were growing stronger and more diverse. This is seen from the similarity of the musical instruments found in Central Asian monuments and in the famous reliefs of Tak-i-Bustan (7th century A.D.), and from the fact that the Merv lutenist Barbad became an

undisputed authority on music in the Sassanian Iran and the favourite musician of Khosrov II. The emergence of the vast Arabic Caliphate intensified contacts with Mediterranean countries. The achievements of Central Asian music spread eastwards and in the 6th and 8th centuries ensembles of Bukhara and Samarkand musicians were active at the Chinese imperial courts. The musicians brought to China their native melodies and instruments. As is evident from medieval Chinese chronicles, the art of Samarkand and Bukhara musicians was prized very highly far beyond Central Asia.

In the 9th—12th centuries the Indo-Iranian and Central Asian countries were living through a period of intense cultural upheaval. This was the time of great Central Asian thinkers Al-Farabi, Ibn Sina, Khorezmi and Biruni. Along with other sciences the encyclopedists elaborated the science of music. Rooted in the Central Asian and Iranian traditions, it incorporated also the achievements of the musical theoretical thought of other countries, primarily, the Hellenistic Greece. Treatises on music were an indispensable part of scientific papers on most varied subjects closely related to mathematics.

Born in Central Asia of Turkic extraction, Al-Farabi, the most prominent representative of medieval musical science, was at the same time the founder of musical instrument studies. In the second book of his **Great Treatise on Music**, entitled "Book of Instruments", he gives detailed descriptions of all instruments cultivated at the time in the countries of the Middle East. The stringed instruments were the lute ('ud), tanbur, rubab, harp (chang) and the citer-like maazif and shakhrud, and the wind instruments—the nai, dubai, and surnai. Al-Farabi said that the instruments were used not only to accompany singing: there was purely instrumental music which, he asserted, was capable of expressing things that were beyond the human voice. Instruments were played solo and in combinations. The leading role in the ensembles belonged to the 'ud.

In his "Book of Instruments" Al-Farabi stands out as a great innovator. While in other parts of his **Great Treatise** his indebtedness to the theoretical conceptions of his predecessors is clearly perceptible, here the leading place is occupied by new material, the result of his study of local musical practices. This thoroughly elaborated teaching of instruments, their properties and possibilities could have arisen only from a highly developed art of musical performance in the Middle East.

The science of musical instruments was further developed in the works of Ibn Sina, a Tajik, Safi-ad-Din, an Azerbaijanian, and of their disciples.

Medieval theorists paid particular attention to the 'ud (called **barbat** in 10th—11th century Persian treatises) owing to its outstanding importance for the researches into the nature of sounds and for the elaboration of the system of modes and scales. The comparison of treatises written at different periods shows that the basic typical features of the 'ud had persisted throughout the Middle Ages, although the instrument did undergo certain changes, in particular, it acquired more strings. Structural improvements were made in other stringed instruments as well, and there appeared new varieties of plucked instruments, for example, the **dutar** and **cnortar**.

Intellectual contacts between Europe and Oriental countries grew and expanded in the course of the 10th—11th centuries and led to the

penetration of Eastern musical teaching into Spain, France and England. The works of medieval Eastern musical theorists, first of all Al-Farabi and Ibn Sina, exerted a considerable influence on the development of European musical thinking. Approximately at that time certain Eastern musical instruments described by the Central Asian scholars found their way into Europe where they became fairly popular.

Central Asian treatises of later periods, for instance, the treatise on music by Darvish Ali of Bukhara (17th century), contain data not only on musical instruments but also on outstanding contemporary performers.

In the 16th—17th centuries music performed an important function in Central Asian cities' social life. No feast at the house of a noble, no social gathering of craftsmen and no assembly of poets or scholars was complete without a band of musicians with some stringed instruments, a nai and a tambourine. Instruments with loud tones such as the karnai, surnai and nagora formed ensembles which played at popular festivities, processions, family feasts, etc. There existed corporations of musicians and actors of popular theatres, resembling the European guilds. Whole staffs of musicians were attached to khans' and begs' courts.

The miniatures in manuscript books serve as a visible complement to the treatises of medieval scholars. Beginning with the famous **Shah-nama** by Firdausi, the works of Eastern poets Saadi, Nizami, Amir Khusrau Dehlevi, Jami and Navoi inspired successive generations of miniaturists. Their illustrations make up vast material of great artistic and informative value. Miniatures of the 16th—17th centuries give an accurate idea of the musical instruments and, to a certain extent, of the role of music in contemporary society. The works of Iranian and, later, Central Asian artists show that these countries had many instruments in common. Those encountered most frequently are the 'ud, the chang (harp), the rubab, the tanbur, the nai (end-blown flute), the tambourine and, in battle scenes, the karnai and the nagora.

A comparison of the manuscripts dating back to the 16th—18th centuries with those of still earlier times shows a greater uniformity of the instruments and of the musical episodes depicted. This is due to the stability of certain forms of music-making and of some aesthetic principles of the times applicable equally to poetry, painting and music. The subjects, images and devices hallowed by age-old traditions served as standards of artistic excellence for generations of masters. The repetitions, however, were not exact copies—each talented artist introduced something of his own into a traditional subject, something that was determined by the surrounding reality and the time he lived at. Thus there appeared fresh variants of popular poems, thus new musical works arose on the basis of typical mode-and-intonation models.

Although less subject to change with the times, musical instruments, too, underwent certain evolution. The lute in the Afrasiab terracotta figurines, the barbat in various art objects of Iranian and Central Asian schools were links in a single chain of evolution which, starting with the beginning of our era, resulted in the short-necked lute of the 17th century. Whereas stringed instruments—the 'ud, gijak, chang—became improved in the process of evolution, wind instruments remained almost unchanged. The end-blown

flute which for centuries preserved its outward appearance and construction is a good example.

The same holds good for ensembles of wind and percussion instruments of all schools of Iran, India (the Moghul school) and Central Asia. Their functions, too, remained unchanged (participation in festivities, sports events, ceremonial processions, marches and battles). The application of stringed instruments was less uniform, and their uses varied from country to country. In summing up the immense pictorial material of different schools of miniature painting from the 15th—17th centuries, we may state that the 'ud and chang were popular in Iran while the gijak and rubab were widespread in Central Asia. The literary source, of course, was of importance, for in illustrating identical episodes from popular poems (for instance, those by Nizami or Jami) a Bukhara artist would represent the same instruments as the artist from Shiraz of Tabriz—usually the 'ud or chang, but there might be differences in their appearance. It may be assumed that the development of the chang in West Iran resulted in appreciable changes of its construction while in Central Asia persisted its old type known from the early Middle Ages. Unlike the chang, the 'ud does not exhibit definite local characteristics, preserving its typical features in the miniatures of different art schools—Samarkand, Bukhara, Tabriz and Shiraz.

In the 16th—17th centuries the tanbur was widespread as may be deduced from Central Asian, Iranian and Persian-Indian miniatures. The artists depicted the basic variety (usually with three strings) and its modifications with a greater number of strings (four and five). Muhammad Murad Samarkandi, the famous 16th-century artist from Samarkand, left many representations of the tanbur in his illustrations of *Shah-nama*, where tradition demanded the 'ud and chang. This may be explained by the fact that by that time the tanbur had taken first place in professional music of the oral tradition of the Tajiks and the Uzbeks (maqam).

The panpipes and qanun are seldom seen in Central Asian miniatures.

The miniatures show that there was a long-established tradition of ensemble playing in the Middle East. Although the composition of the ensembles varies, two main types are easily distinguished: string ensemble, plus a nai and a doira (tambourine) and wind ensemble consisting of a karnai, a surnai, plus a nagora.

Although from literary sources we know that in the musical practice of Central Asian cities were used the Turkic tanbur (plucked, with a very long neck and small body), kobuz and yatagan, they are not depicted in miniature book illustrations of the period.

The study of the musical instruments in the collections of Russian travellers and scholars of the late nineteenth—early twentieth centuries yield much information about the instruments which were in use in Central Asia at later periods. The collections containing instruments of the different peoples of Turkestan enable us to study them in their original form and to draw analogies with those of the Middle Ages and of remote antiquity. Sometimes exhibits that have come to us from remote times show a startling similarity with modern traditional instruments.

At the turn of the century music in Central Asia developed in close contact with the art of other nations, both within the Russian State and beyond its

borders (Afghanistan, Persia, North India, Eastern Turkestan). This involved exchange of musical works and penetration of foreign instruments.

Musical instruments constitute an important element of a people's musical culture. They are closely associated with folklore, with all musical forms and genres, in a word, with the people's musical practice as a whole. The accordance and timbre of their instruments, the manner of playing, etc., are all important factors influencing a nation's musical culture and determining the complex phenomenon known as the national style. The greater development of vocal or instrumental music in a country shapes its musical culture, various forms of music-making and the instruments in use. Some instruments have persisted in popular practice over many centuries, showing amazing viability.

The traditions that have come down to us through ages are alive today. The new musical forms and genres that have appeared in the republics of Soviet Central Asia do not oust their musical heritage. New forms draw their sustenance from the old sources and provide fresh impetus to the development of time-hallowed traditions. The uninterrupted continuity of these traditions and the achievements of our time are a guarantee of further flourishing of multi-national Soviet music.

Tamara Vyzgo, D. Mus.

Translated from the Russian by X. Danko

Иллюстрации





1. Лютистик. Терракота. I в.
до н. э. — III в. н. э.
Афрасиаб. Эрмитаж

2. Лютистка. Терракота. I в.
до н. э. — III в. н. э.
Афрасиаб. Самаркандский
музей



3. Лютистка. Фрагмент
терракотовой фигурки.
I в. до н. э. — III в. н. э.
Афрасиаб. Эрмитаж

4. Арфист. Терракота. I в.
до н. э. — III в. н. э.
Афрасиаб. Самаркандский
музей



5. Лютня. Терракота. V—VIII вв. Афрасиаб. Эрмитаж

6. Лютня. Терракота. V—VIII вв. Афрасиаб. Эрмитаж

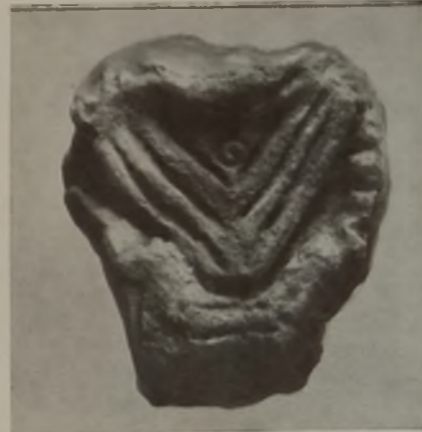
7. Фрагмент фигурки с двухструнным инструментом. IV—III вв. до н. э. Афрасиаб. Эрмитаж

8. Флейтистка. Терракота. I в. до н. э. — III в. н. э. Афрасиаб. Эрмитаж



9. Головка флейтистки. Терракота. I в. до н. э. — III в. н. э. Афрасиаб. Эрмитаж

10. Лютнист. Терракота. V—VII вв. Афрасиаб. Эрмитаж



11. Флейтист. Терракота. I в. до н. э. — III в. н. э. Афрасиаб. Эрмитаж

12. Барабанщик. Терракота. III—IV вв. (?). Афрасиаб. Самаркандский музей



13. Музыкант с барабаном.
Терракота. V—VII вв.
Афрасиаб. Самаркандский
музей



14. Музыкант с тарелками.
Терракота. V—VII вв.
Афрасиаб. Самаркандский
музей



15. Музыкант с духовым
инструментом. Терракота.
V—VII вв. Афрасиаб.
Эрмитаж



16. Кифаред. Терракотовая
пластина. VI—VII вв.
Афрасиаб. Эрмитаж



17. Кифаред. Терракоговая
пластина. VI—VII вв.
Пянджикент. Ленинград,
Институт археологии АН
СССР



18. Лютнист. Терракота. II—
III вв. Мера. Ашхабад,
Институт истории и
археологии АН ТуркмССР



19. Лютнистка. Терракота. I в.
до н. э.— II в. н. э.
Дальверзин-тепе. Ташкент,
Институт искусствознания
имени Хамзы



20. Арфистка. Терракота. I в.
до н. э.— II в. н. э.
Дальверзин-тепе. Ташкент,
Институт искусствознания
имени Хамзы

21—24. Парфянские ритоны из
Нисы (21—23 —
фрагменты). II в. до н. э.
Государственный музей
исобразительных
искусств имени
А. С. Пушкина





25. Музыкант-всадник.
Терракота. II—IV вв.
Мерв. Ашхабид. Институт
истории и археологии АН
ТуркмССР



26. Арфистка. Фрагмент
росписи из Топрак-кала.
III в. Эрмитаж



27. Лютнистка. Глина. I в.
до н. э. Халмчаян. Ташкент.
Институт искусствознания
имени Хамзы



28. Лютнистка. Глина. VII в.
Городище Канка близ
Ташкента. Ташкент.
Институт археологии АН
УзССР



79—82. Инструментальный ансамбль. Фриз из Айртама (30—32 — фрагменты). II в. Эрмитаж





33. Лавелистка. Фриз из
Лйртама. Фрагмент. II в.
Эрмитаж



34. Фрагмент серебряной чаши
с изображением обезьян,
играющих на барабанах и
флейте. VII в. Согд.
Эрмитаж



35. Арфистка. Настенная роспись.
VII в. Пянджикент. Эрмитаж



36—37. Серебряное блюдо с
изображением царя на
троне и музыкантов
(36—фрагмент).
VI—IX вв. Иран (Согд?).
Эрмитаж





38—39. Серебряное блюдо с изображением трубачей (38—фрагмент). VI—VII вв. Хорезм. Эрмитаж





40. «Бахрам Гур и Азаде на охоте». Миниатюра списка «Шахнаме». Герат. Середина XV в. ИВАН



41. «Бахрам Гур, мудрец и Азаде». Миниатюра списка «Шахнаме». Герат. Середина XV в. ИВАН

42. Инструментальный ансамбль.
Фрагмент миниатюры 44

43. Канунистка и дойристка.
Фрагмент миниатюры 49





44. «Искандер пирует у хакана».
Миниатюра списка сочинений
Низами. Бухара, 1571—1572.
ГПБ



45. «Исфандиар и колдунья».
Миниатюра списка
«Шахнаме». XV в. Герат.
ИВАН



46. Танбурист и дойрист
«Нуширван слушает
музыку». Миниатюра
Мухаммеда Мурада
Самарканди списка
«Шахнаме». 1556.
ИВАН УзССР

Музыкальный диалог
 Барбуда (уд) и Пекисы
 (чанг). «Хосров и Ширин
 перед шатрами». Миниатюра
 списка «Хамсе» Низами.
 XV в. Герат. Эрмитаж



48. «Пирующие влюбленные».
Миниатюра бухарского
списка «Истории
Хызр-хана». 1598. ГПБ



49. «Искандер и Роксана».
Миниатюра бухарского
списка «Искандер-наме»
Низами. 1571—1572. ГПБ



50. «Бахрам Гур и Фитна на охоте». Миниатюра списка «Хамсе» Низами. 1431. Герат. Эрмитаж





51. «Бахрам Гур в голубом дворце». Миниатюра списка «Хамсе» Навои. Бухара, 1553. Оксфорд, Бодлерианская библиотека

52. Портрет Султана Салима. Миниатюра. XVI в. Париж, частная коллекция

83. Картина (фрагмент) и
классический Миньятурный
«Сражение» Бухарского
шайхана «Уджия» Амира
Усрулы Дехлеви. Рубец
XVI – XVII вв. ГИИ





34. Кавказ, труба и «королева»
«Сражения». Миниатюра
бухарского списка
«Иксидер-наме» Исфахан,
1571—1572. ГИМ



55. Инструментально-вокальный ансамбль. Фрагмент миниатюры самаркандской списка «Зафар-наме» 1627—1628. ИВАН УзССР

56. Чангистка и дойристка. Фрагмент миниатюры «Маджлис в саду» бухарского списка «Искандер-наме». Низами. 1571—1572. ГПБ

57. Инструментально-вокальный ансамбль. Фрагмент миниатюры самаркандского списка «Зифар-наме» 1627—1628. ИВАН УзССР



58. Карнаи. «Сражения»
Фрагмент миниатюры
Мухаммеда Мурада
Самарканди хорезмского
писца «Шахнаме». 1556.
ИВЛН УэССР

59. Ассамблея духовых и ударных инструментов
 «Нера в поло». Среднеазиатская (?) миниатюра с риском «Диван»
 Новои. 1528. ГПБ





60. Гиджак с двумя струнами.
Корпус — металлическая
коробка Шуган. Коллекция
И. И. Зарубина. 1914. ИЭАН



61. Сегар. Корпус долбленный,
дека деревянная, струны
металлические. Кала-и-Вамар
на Пандже. Коллекция
И. И. Зарубина. 1914. ИЭАН



62. Инструмент с четырьмя
струнами («танбур»), на
шелке плетчатая навязная
лава. Шуган. Коллекция
К. И. Росьета. 1899. ИЭАН



63. Рубиб с шестью колками
(пять вверх, один сбоку),
корпус долбленный, дека
кожаная. Шуган на
Бартанге. Коллекция
И. И. Зарубина. 1914. ИЭАН



64. Рубаб с шестью струнами и деревянным плектром. Корпус долбленный, дека кожаная. Шугнан на Пяндже. Коллекция И. И. Зарубина. 1914. ИЭАН

65. Рубаб с девятью струнами. Шугнан на Пяндже. Коллекция И. И. Зарубина. 1914. ИЭАН

66. Двухструнный инструмент (в колл. «рабоб»). Корпус долбленный, дека деревянная. Шугнан. Коллекция К. И. Росыта. 1884. ИЭАН

67. Рубаб смычковый (в колл. «скрипка двухструнная»). Корпус долбленный, дека кожаная, смычок деревянный с пучком конского волоса. Шугнан на Пяндже. Коллекция И. И. Зарубина. 1914. ИЭАН





68. Рибаб с шестью струнами.
Шуган на Пяндже.
Коллекция П. И. Зарубина.
1914. ИЭАН

69. Кобуз. Хива. Коллекция
А. И. Самойловича. 1908.
ИЭАН

70. Тинбур с тремя
металлическими струнами,
выдолбленный из цельного
куска дерева. Хива.
Коллекция А. И.
Самойловича. 1908. ИЭАН

71. Сурнай с семью игровыми
отверстиями, мундштук из
серебра. Хива. Коллекция
А. И. Самойловича. 1908.
ИЭАН



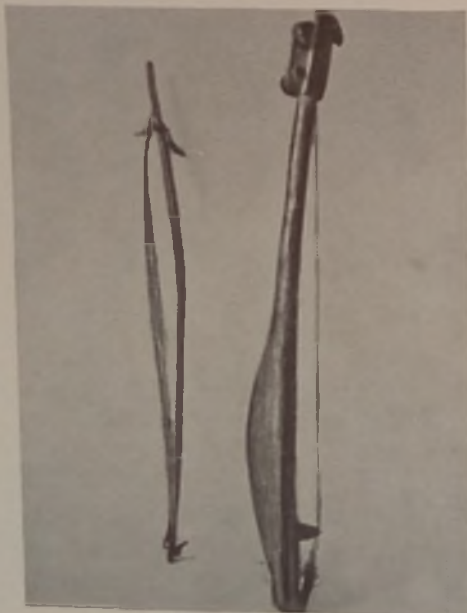


72. Дилли-туйдюк из двух камышовых трубочек с четырьмя отверстиями на каждой. Хива. Коллекция А. Н. Самойловича. 1908. ИЭАН

73. Домбра (каз.) с двумя струнами и четырнадцатью навязными ладами. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

74. Кобыз (каз.) с двумя струнами из конского волоса. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

75. Кылк (кирг.) с двумя струнами из конского волоса. Приобретен в г. Верном в конце XIX в. ГЦММК





76. Чоор (жире.) – открытая флейта с тремя-четырьмя игровыми отверстиями. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

77. Дутар (узб.), на шейке четырнадцать навлзных ладов. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

78. Танбур (узб., тадж.), на шейке шестнадцать навлзных ладов. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

79. Панджтар (тадж.) с пятью струнами и пятнадцатью навлзными ладами. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК



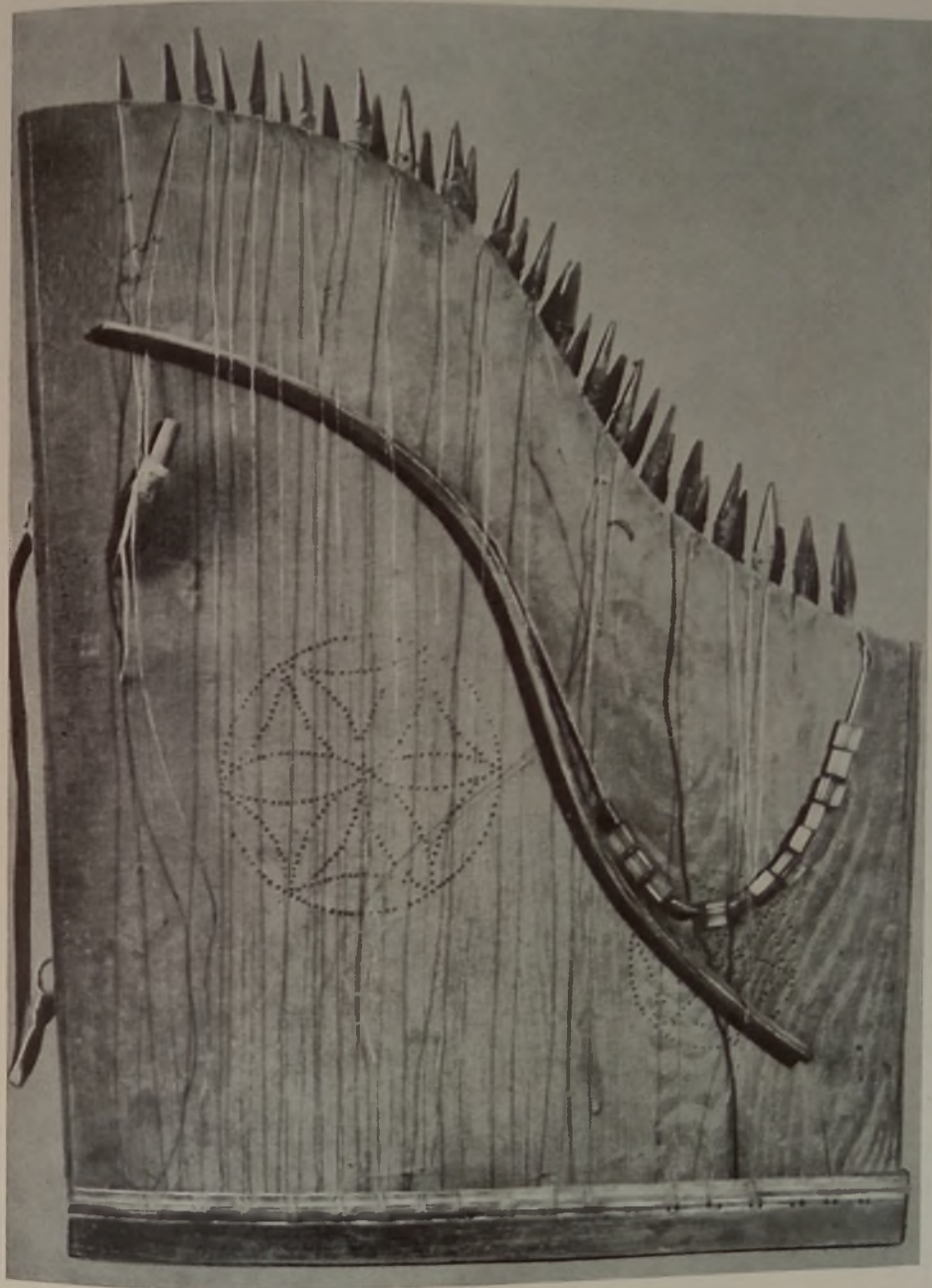


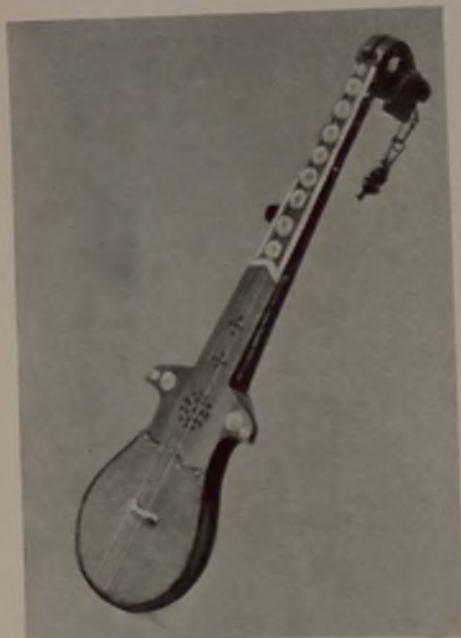
80. Смычковая разновидность
танбура («стар»).
Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

81. Рубаб с шестью основными
струнами («древнейший
экземпляр»). Коллекция
Эйхгорна. ГЦММК

82. Гиджак с двумя
основными и десятью
резонирующими струнами.
Корпус из скорлупы
кокосового ореха.
Коллекция Эйхгорна.
ГЦММК







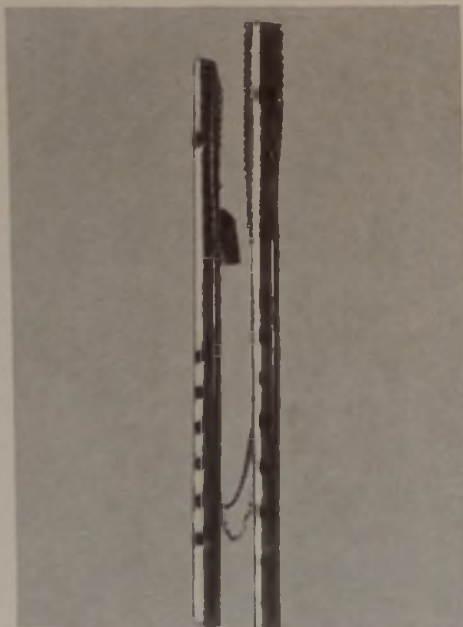
85. Рубаб, изготовленный таджикским мастером в конце XIX в. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК



86. Рубаб с шестью основными (кишечными) струнами и девятью резонирующими (медными). Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

87. Сурнай. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

88. Сарбазнай. Коллекция Эйхгорна. ГЦММК

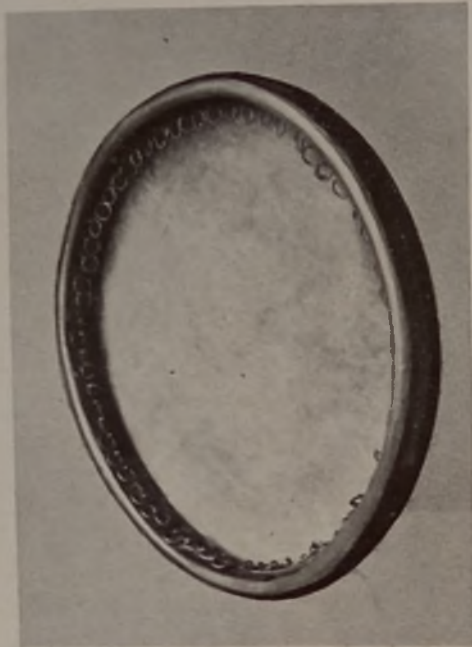




89. Карнай (коленчатый).
Коллекция Эдхорна. ГЦММК

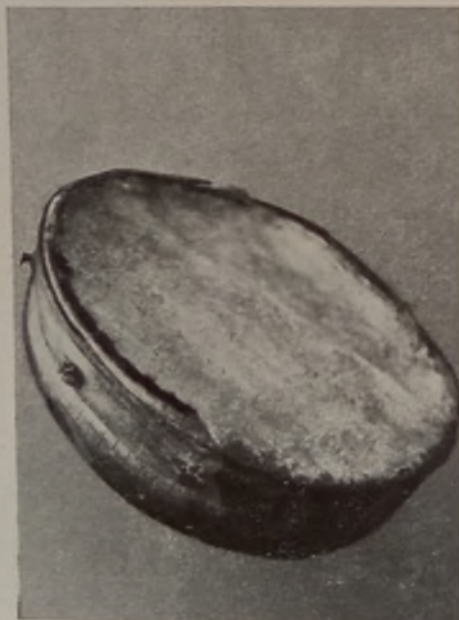
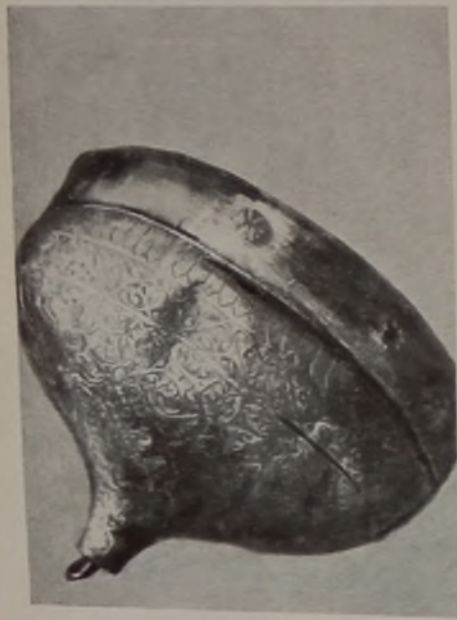


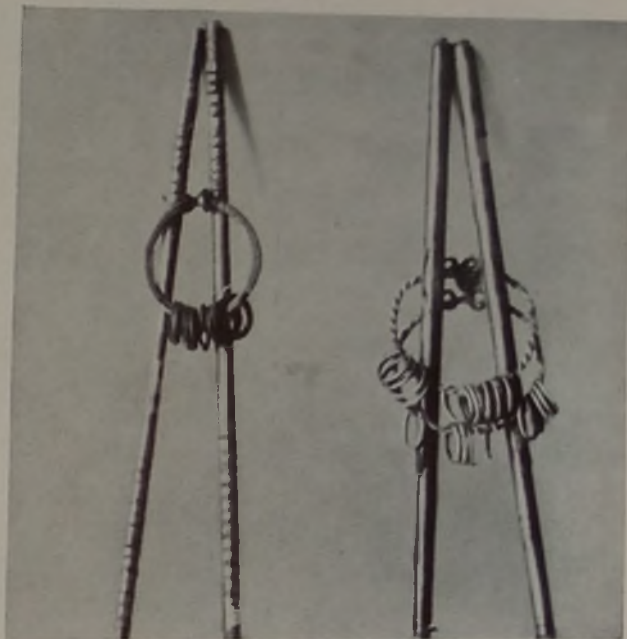
90. Карнай (прямой). Коллекция
Эдхорна. ГЦММК



91—92. Додра. Коллекция
Эйхгорна. ГЦММК

93—94. Чиндаул. Анрен
(УзбССР). Краеведческий
музей





95. Нигора. Коллекция
Эйхгорна. ГЦММК

96. Сафайль. Коллекция
Эйхгорна. ГЦММК

97. Тарелки (сагат). Коллекция
Эйхгорна. ГЦММК

98. Чангкобуз (варган).
Коллекция Эйхгорна. ГЦММК



99. Хишинский сиджакист.
Репродукция из книги
Л. Е. Дмитриева-Кавказского
«Во Средней Азии. Записки
художника». Спб., 1894



100. Кобузист. «Туркестанский
альбом», II, 1872, табл. 87.
ГПБ

101. Самаркандский кобузист.
Фотоальбом «Кавказ и
Средняя Азия», II, табл.
103. ГПБ

102 «Дивана» (Юродивый)
«Туркестанский альбом», II,
табл. 87. ГПБ





103. Дутарист. «Туркестанский альбом», I, табл. 87. ГПБ

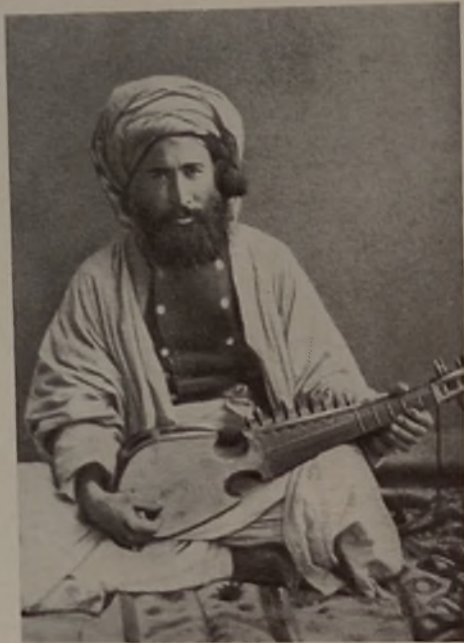
104. Танбурист. «Туркестанский альбом», II, табл. 87. ГПБ

105. Игра на танбуре смычком. «Туркестанский альбом», II, табл. 87. ГПБ





106. Гиджакист «Туркестанский альбом», II, табл. 87. ГПБ



107. Рубабист. «Туркестанский альбом», II, табл. 87. ГПБ

108. Сурнаист. «Туркестанский альбом», II, табл. 87. ГПБ

109. Кошмаист. «Туркестанский альбом», I, табл. 87. ГПБ

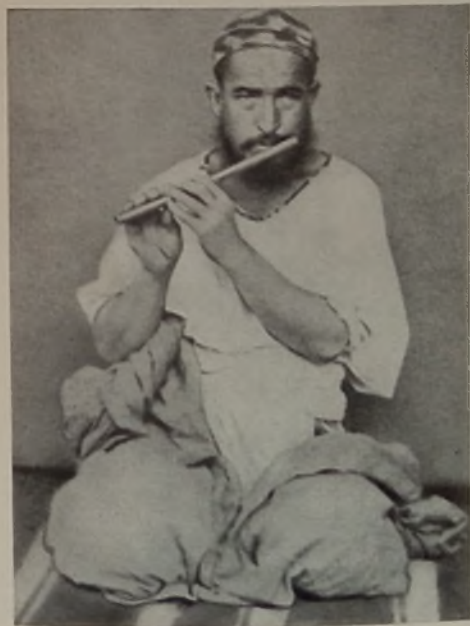




110. Карнаист. «Туркестанский альбом», I, табл. 87. ГПБ

111. Наист. «Туркестанский альбом», II, табл. 87. ГПБ

112. Музыкант, играющий на нагоре. «Туркестанский альбом», I, табл. 87. ГПБ





113. Група
жаро
«Тур
таб



1. Ленин В.И. Задачи Союзов молодежи.— Полн. собр. соч., т. 41.
2. Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов).— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12.
3. Абдуллаев К. Нодир топилма.— Ўзбекистон маданияти. 1973, 23 окт. (на узб. яз.).
4. Абдуллаев К. Уникальная находка.— Общественные науки в Узбекистане, 1974, № 2.
5. Агаева С. Абдулгадир Мараги и его трактаты о музыке. Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. [Рукопись].— Баку, 1977.
6. Агаева С. К вопросу биографии Абдулгадира Мараги.— Известия АН Азербайджанской ССР.— Баку, 1974, № 3.
7. Айни С. Бухара. Воспоминания. Кн. 3.— Сталинабад, 1957.
8. Айни С. Бухара. Воспоминания. Кн. 4.— Сталинабад, 1957.
9. Айни С. Смерть ростовщика.— Сталинабад, 1957.
10. Алибеков М. Домашняя жизнь последнего кокандского хана Худояр-хана.— В кн.: Ежегодник Ферганской области.— Новый Маргелан, 1903, т. 2.
11. Алимбаева К., Ахмедов М. Народные музыканты Узбекистана.— Ташкент, 1959.
12. Альбаум И. Балалык-тепе.— Ташкент, 1960.
13. Альбом индийских и персидских миниатюр XVI—XVIII вв.— М., 1962.
14. Андреев М. С., Чехович О. Д. Арк (Кремль) Бухары в конце XIX—начале XX в.— Душанбе, 1972.
15. Антология таджикской поэзии.— М., 1957.
16. Арриан. Поход Александра /Пер. с древнегреч. М. Е. Сергеевко.— М.—Л., 1962.
17. Асафьев Б. Видение мира в духе музыки.— Советская музыка, 1970, № 11, с. 74—86. Подп.: И. Глебов.
18. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.— 2-е изд.— Л., 1971.
19. Ашрафи М. М. Бухарская школа миниатюрной живописи. 40—70-е годы XVI в.— Душанбе, 1974.
20. Бабур-наме /Пер. М. Салье.— Ташкент, 1948.
21. Баймухамедова Н. Алишер Навои о музыке.— В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркменистана и Таджикистана.— М., 1972.
22. Бартольд В. В. Киргизы: Исторический очерк.— Фрунзе, 1927.
23. Бейхаки Абул-Фазл. История Мас'уда. 1030—1041/Авт. вступ. статьи, пер. и примеч. А. К. Арнс.— Ташкент, 1962.
24. Беленицкий А. М. Из истории участия ремесленников в городских празднествах в Средней Азии в XIV—XV вв.— Труды/Отдел Востока Гос. Эрмитажа.— Л., 1940, т. 2.
25. Беленицкий А. М. Новые памятники искусства древнего Пянджикента.— В кн.: Скульптура и живопись Пянджикента.— М., 1959.
26. Беленицкий А. М. Об археологических работах Пянджикентского отряда в 1958 г.— Труды/Институт истории им. Ахмада Дониша.— Душанбе, 1961, т. 27.
27. Беленицкий А. М. Общие результаты раскопок городища древнего Пянджикента: Материалы и исследования по археологии СССР.— М.—Л., 1958.
28. Беляев В. М. Афганская народная музыка.— М., 1960.
29. Беляев В. Музыкально-этнографическая работа А. Ф. Эйхгорна в Узбекистане.— В кн.: Музыкальная фольклористика в Узбекистане.— Ташкент, 1963.
30. Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана.— М., 1933.
31. Беляева Т. А. Одухотворенная глина.— Ленинское знамя, 1970, 31 янв.
32. Бентович И. Б. Музыкальные инструменты древнего Согда (по данным росписей Пянджикента).— Краткие сообщения Института археологии АН СССР, 147.— М., 1976.
33. Бернштам А. Н. В горах и долинах Памира и Тянь-Шаня.— В кн.: По следам древних культур.— М., 1954.
34. Бернштам А. Н. Согдийская колонизация Семиречья.— В кн.: Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР.— М., 1940, вып. 6.
35. Бернштам Д. Н. Историко-культурное прошлое Северной Киргизии по материалам Большого Чуйского канала.— Фрунзе, 1943.
36. Бернштам Д. Н. Культура древнего Киргизстана.— Фрунзе, 1942.
37. Бертельс Е. Э. Абул-Касим Фирдоуси и его творчество.— М.—Л., 1935.

38. Бертельс Е. Э. Великий азербайджанский поэт Низами.— Баку, 1940.
39. Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы.— М., 1960.
40. Бертельс Е. Э. Литература на персидском языке в Средней Азии.— Советское востоковедение, 1948, № 5.
41. Бертельс Е. Э. Теория музыки в современной Персии.— В кн.: Музыкальная этнография.— Л., 1926.
- 41а. Вери Абурайхан. Избр. произведения. I. Пер. и примеч. М. А. Солье.— Ташкент, 1957.
42. Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древнейшие времена.— М.—Л., 1950, т. 2.
43. Болдырев А. Н. Очерки из жизни гератского общества на рубеже XV—XVI веков.— Труды/Отдел Востока Гос. Эрмитажа. Л., 1947, т. 4.
44. Бочкарева О. А. Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки. Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствознания. [Рукопись].— Ташкент, 1969.
45. Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии.— М., 1956.
46. Вамбери А. Очерки Средней Азии.— М., 1888.
47. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии.— Спб., 1865.
48. Векслер С. М. Очерк истории узбекской музыкальной культуры.— Ташкент, 1965.
49. Верещагин В. В. Очерки, наброски, воспоминания.— Спб., 1883.
50. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР.— 2-е изд.— М., 1975.
51. Виноградов В. Киргизская народная музыка.— Фрунзе, 1958.
52. Виноградов В. С. Музыка Советского Востока.— М., 1968.
53. Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой.— М., 1970.
54. Вызго Т. С. Судьба афрасиабской лютни.— Советская музыка, 1970, № 11.
55. Вызго Т., Рашидова Д. О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии.— Общественные науки в Узбекистане.— Ташкент, 1962, № 3.
56. Вызго Т., Сандель А. Ахмеджан Умурзаков.— М., 1960.
57. Гаврилов М. Ф. Кукольный театр в Узбекистане.— Ташкент, 1928.
58. Галеркина О. И. Материальная культура Средней Азии и Хорасана XV—XVI вв. по данным миниатюр ленинградских собраний. Автореф. на соиск. учен. степени канд. исторических наук.— М.—Л., 1951.
59. Галеркина О. И. Рукопись сочинения Навои 1521—1522 гг. из собрания Гос. Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде: К вопросу о среднеазиатской школе миниатюры. [Сб. статей, посвященных искусству таджикского народа].— Труды/Институт истории археологии и этнографии АН ТаджССР.— Сталинабад, 1956, т. 42.
60. Горький об искусстве [Сб. статей и отрывков].— М.—Л., 1940.
61. Грумм-Гржимайло Г. Е. Описание путешествия в Западный Китай.— М., 1948.
62. Гюзальян Л. Г., Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях «Шахнаме» ленинградских собраний.— Л., 1935.
63. Гюзальян Л. Г., Дьяконов М. М. Рукописи «Шахнаме» в ленинградских собраниях.— Л., 1934.
64. Денике Б. Живопись Ирана.— М., 1938.
65. Джами Абдурахман. Трактат о музыке/Пер. с перс. А. Н. Болдырева. Ред. и коммент. В. М. Веляева.— Ташкент, 1960.
66. Дмитриев-Кавказский Л. Е. По Средней Азии: Записки художника.— Спб., 1894.
67. Долинская В. Г. Миниатюрная живопись Средней Азии.— Звезда Востока, Ташкент, 1958, № 7.
68. Долинская В. Г. Миниатюры рукописи «Тарих-и-Абдулхайр-хани» из собрания Института востоковедения АН УзССР.— Известия Отделения общественных наук АН ТаджССР.— Душанбе, 1958, вып. 2.
69. Долинская В. Г. Очерк миниатюрной живописи Средней Азии XVI в.— В кн.: Искусство таджикского народа.— Душанбе, 1960.
70. Долинская В. Г. Художник-миниатюрист Мухаммед 'Мурад Самарканди.— Известия АН УзССР.— Ташкент, 1955, № 9.
71. Дьяконов М. М. Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии.— В кн.: Живопись древнего Пянджикента.— М., 1954.

72. Дьяконов М. М. Рукопись «Хамсе» Низами 1431 года и ее значение для истории миниатюрной живописи на Востоке.—Труды/Отдел Востока Гос. Эрмитажа.—Л., 1940, т. 3.
73. Дьяконова Н. В., Сорокин С. С. Хотанские древности.—Л., 1960.
74. Живопись древнего Пянджикента.—М., 1954.
75. Забелина Н. Н. Новые археологические находки из Гиссарской долины.—В кн.: Сообщения республиканского историко-краеведческого музея ТаджССР.—Сталинабад, 1952, вып. 1.
76. Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии.—В кн.: Музыкальная культура Древнего мира.—Л., 1937.
77. Закс К. Музыкальная культура Египта.—В кн.: Музыкальная культура Древнего мира.—Л., 1937.
78. Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков.—В кн.: Музыкальная культура Древнего мира.—Л., 1937.
79. Зубер С. М. Музыкальные инструменты в иконографии Харо-Хото. Труды/Отдел Востока Гос. Эрмитажа.—Л., 1940, т. 3.
80. Каримова З. Навои в музыке. Автореф. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения.—Ташкент, 1974.
81. Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка.—Ташкент, 1962.
82. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка: Наследие.—Ташкент, 1972.
83. Каталог коллекции музыкальных инструментов народов Центральной Азии А. Ф. Эйхгорна.—Спб., 1885.
84. Кашгарий Махмуд. Туркий сўзлар девони. III.—Тошкент, 1963 (на узб. яз.).
85. аль-Кинди. Гармония.—В кн.: Десять книг об архитектуре Витрувия с комментарием Даниеля Барбаро.—М., 1938.
86. Ковалевский А. П. Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921—922 гг.—Харьков, 1956.
87. Козловский А. Ф. Музыкальный фольклор Узбекистана: Коллекция нотных записей. [Рукопись]. Б-ка Института искусствоведения им. Хамзы. Ташкент.
88. Кон Ю. К теории народных ладов.—В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.—Ташкент, 1961.
89. Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи.—М., 1966.
90. Конрад Н. И. Средневосточное возрождение и Алишер Навои.—В кн.: Конрад Н. И. Запад и Восток.—М., 1972.
91. Костенко Л. Ф. Путешествие в Бухару русской миссии в 1871 году.—Спб., 1871.
92. Крамер С. Н. История начинается в Шумере.—М., 1965.
93. Крестовский В. В. В гостях у эмира бухарского.—Спб., 1887.
94. Крестовский В. В. Собр. соч.—Спб., 1900, т. 7.
95. Литвинов Б. Керки. Картинки Амударьинской жизни.—В кн.: Кауфманский сборник.—М., 1910.
96. Логофет Д. Н. В горах и на равнинах Бухары.—Спб., 1913.
97. Лунина С. В. Гончарное производство в Мерве X—начала XIII в.—Труды ЮТАКЭ.—Ашхабад, 1962, т. 11.
98. Лыкошин Н. С. Полжизни в Туркестане.—Пг., 1916.
99. Лыкошин Н. С. А. Г. Федосов и туземные музыканты.—Народный университет, 1918, 28 мая.
100. Мак-Гахан. Военные действия на Оксусе и паденье Хивы.—М., 1875.
101. Мартинович Н. Заметки о народном кукольном театре сартов.—Казанский музейный вестник. 1921, № 1—2.
102. Маршак В. И. Согдийское серебро.—М., 1971.
103. Массон В. М. Средняя Азия и древний Восток.—М.—Л., 1964.
104. Массон М. Е. Находка скульптурного карниза первых веков н.э.—Ташкент, 1933.
105. Массон М. Е. Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ) 1946 года.—В кн.: Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции.—Ашхабад, 1949, т. 1.
106. Массон М. Е. Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ) 1947 года.—В кн.: Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции.—Ашхабад, 1951, т. 2.
107. Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Мраморные статуи парфянского времени из Старой Нисы.—В кн.: Ежегодник Института истории искусств АН СССР.—М., 1957, т. 6.

108. Массон М.Е., Пугаченкова Г.А. Парфянские ритоны Нисы: Альбом.—М., 1956.
109. Массон М.Е., Пугаченкова Г.А. Парфянские ритоны Нисы. В кн.: Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции.—Ашхабад, 1959, т. 4.
110. Материалы по истории уйгур IX—XII вв.—В кн.: История и культура востока Азии.—Новосибирск, 1974.
111. Менон Н. Музыкальные культуры народов: традиции и современность.—Советская музыка, 1971. № 12.
112. Мешкерис В. А. Терракотовые статуэтки музыкантов из собрания Музея истории.—Труды/Музей истории УзССР.—Ташкент, 1954, вып. 2.
113. Мешкерис В. А. Терракоты самаркандского музея: Каталог.—Л., 1962.
114. Миниатюры к «Бабур-наме»: Альбом/Сост. Хамид Сулейман.—Ташкент, 1970.
115. Миниатюры к поэмам Алишера Навои/Сост. Хамид Сулейман.—Ташкент, 1970.
116. Музыкальная культура Древнего мира/Авт. вступ. статьи и ред. проф. Р. И. Грубер.—Л., 1937.
117. Музыкальная трибуна Азии.—М., 1975.
118. Музыкальная фольклористика в Узбекистане: Август Эйхгорн. Музыкально-этнографические материалы.—Ташкент, 1963.
119. Музыкальная эстетика стран Востока.—М., 1967.
120. Музыкальные инструменты Китая.—М., 1958.
121. Музыкальные культуры народов: традиции и современность.—М., 1973.
122. Муками. Избранные произведения.—Ташкент, 1951.
123. Навои Алишер. Семь планет.—Собр. соч. в 10-ти т., т. 6/Пер. С. Липкина.—Ташкент, 1968.
124. Навои Алишер. Стена Искандера/Пер. В. Державина.—В кн.: Антология узбекской поэзии.—М., 1950.
125. Небольсин П. И. Очерки торговли России со странами Средней Азии.—В кн.: Записки Русского географического общества.—Спб., 1887, т. 10.
126. Негматов Н. Н. О живописи дворца афшинов Усрушаны.—Советская археология, 1973, № 3.
127. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей, или Четыре беседы.—М., 1963.
128. Низами Ганджеви. Хосров и Ширин/Пер. К. Алескерова.—Ваку, 1955.
129. Орбели И. А., Тревер К. В. Сасанидский металл.—М.—Л., 1935.
130. Памятники эпохи Руставели.—Л., 1938.
131. Пантусов Н. Н. Таранчинские песни.—Спб., 1890.
132. Персидские миниатюры XIV—XVII вв.—М., 1968.
133. Петухов М. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории.—Спб., 1884.
134. Пилипко В. Н. Терракотовые статуэтки музыкантов из Мерва.—Вестник древней истории; 1969, № 2.
135. Письма из Бухары.—Туркестанские ведомости, 1885, 14 мая.
136. Попандопуло В. Флейта из бронзового века.—Правда Востока, 1967, 24 сент.
137. Пугаченкова Г. А. Бухарские миниатюры в списке Джами XVI в.—М., 1959, № 5.
138. Пугаченкова Г. А. Восточная миниатюра как источник по истории архитектуры XV—XVI вв.—В кн.: Архитектурное наследие Узбекистана.—Ташкент, 1960.
139. Пугаченкова Г. А. Девушка с лютней в скульптуре Халчаяна.—В кн.: Культура античного мира.—М., 1966.
140. Пугаченкова Г. А. Искусство Туркмении.—М., 1967.
141. Пугаченкова Г. А. К истории костюма Средней Азии и Ирана XV—первой половины XVI в. по данным миниатюр.—Труды/САГУ. Новая серия.—Ташкент, 1956, вып. 81, кн. 12.
142. Пугаченкова Г. А. К проблеме школы среднеазиатских миниатюристов XVI—XVII вв.—В кн.: XXV Международный конгресс востоковедов: Доклады делегации СССР.—М., 1960.
143. Пугаченкова Г. А. Миниатюры «Фатх-наме» — хроники побед Шейбани-хана из собрания Института по изучению восточных рукописей АН УзССР.—Труды/САГУ, Новая серия.—Ташкент, 1950, вып. 11, кн. 3.
144. Пугаченкова Г. А. Самарканд. Бухара.—М., 1968.

145. Пугаченкова Г. А. Скульптура Халчаяна.— М., 1971.
146. Пугаченкова Г. А. Халчаян.— Ташкент, 1966.
147. Пугаченкова Г. А. Храм и некрополь в парфянской Нисе.— Вестник древней истории.— М., 1953, № 3, с. 159—167.
148. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана.— Ташкент, 1960.
149. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана.— М., 1965.
150. Путешествие русского посольства по авганскому и бухарскому ханствам в 1873—79 гг.— Спб., 1882, т. 1.
151. Раджабов И. Р. К истории нотной письменности на Востоке.— Общественные науки в Узбекистане, 1962, № 10, с. 33—58.
152. Раджабов И. Макомы. Автореф. на соиск. учен. степени доктора искусствоведения.— Ташкент—Ереван, 1970.
153. Раджабов И. Р. О музыке Самарканда.— В кн.: Из истории искусства великого города.— Ташкент, 1972.
154. Радзивиловская, или Кенигсбергская летопись, I.— Спб., 1902.
155. Раджабов И. Мақомлар масаласига доир.— Тошкент, 1963 (на узб. яз.).
156. Раджабов И. Ноёб музыка манбаи.— Общественные науки в Узбекистане.— Ташкент, 1969, № 8—9 (на узб. яз.).
157. ар-Рази Фахруддин. Учение о начатках музыки/Сокр. пер. с перс. А. А. Семенова. [Рукопись].— Институт искусствознания им. Хамзы, Ташкент.
158. Ранов В. Охота за рисунками.— Комсомолец Таджикистана. 1972, 12 ноября.
159. Ритмы дойры: Сборник записей узбекских усулей.— Ташкент, 1962.
160. Рифтин Б. Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая. (II в. до н.э.— VIII в. н.э.).— Проблемы востоковедения, 1960, № 5.
161. Розенберг Ф. А. О вине и пирхах в персидской национальной эпопее.— Сб. Музея антропологии и этнографии.— Пг., 1918, т. 5, вып. 1.
162. Рустамов Э. Р. Узбекская поэзия в первой половине XV века.— М., 1963.
163. Садоков Р. Л. Музыкальная культура древнего Хорезма.— М., 1970.
164. Садоков Р. Л. Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства.— В кн.: Музыка народов Азии и Африки.— М., 1969, вып. 1.
165. Садоков Р. Л. О двух новых изображениях среднеазиатской угловой арфы.— Вестник каракалпакского филиала АН УзССР. Нукус, 1965, № 4.
166. Садоков Р. Среднеазиатские ансамбли.— В кн.: Музыка народов Азии и Африки.— М., 1973, вып. 2.
167. Самойлович А. Н. Туркестанский устав-рисоля цеха артистов.— В кн.: Материалы по этнографии.— Л., 1927, т. 3, вып. 72.
168. Сарыбаев Б. Древний казахский инструмент джетгай.— В кн.: Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата, 1967.
169. Сарыбаев Б. Из страниц прошлого (новые материалы о кобызе).— В кн.: Музыкознание.— Алма-Ата, 1967, вып. 3.
170. Семенов А. А. К истории узбекской классической музыки.— Литература и искусство Узбекистана, 1938, № 3.
171. Семенов А. А. Миниатюры самаркандской рукописи начала XVII в. «Зафар-наме» Шарафуддина Езди.— Сборник статей, посвященных искусству таджикского народа.— Сталинабад, 1956.
172. Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиша Али.— Ташкент, 1946.
173. Семенов А. А. Трактат по музыке аль-Амули. [Рукопись].— Институт искусствознания им. Хамзы, Ташкент.
174. Сергеев Б. С. Хорезмийский список «Шахнаме» XVI в.— Труды/Гос. Публичная библиотека УзССР.— Ташкент, 1935, т. 1.
175. Скульптура и живопись древнего Пянджикента.— М., 1959.
176. Смирнов Я. И. Восточное серебро.— Спб., 1909.
177. Согдийский сборник: Сб. статей о памятниках согдийского языка и культуры, найденных на горе Муг в Таджикской ССР.— Л., 1934.
178. Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв.— М., 1964.
179. Ставинский Б. Я. О международных связях Средней Азии в V—середине VIII в.— Проблемы востоковедения, 1960, № 5.

180. Стасов В.В. Миниатюры некоторых рукописей—византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских.—Спб. 1902.
181. Страбон. География в 17 книгах/Перевод, статья и комментарии Г. А. Стратановского. Под общ. ред. С. Л. Утченко.—М., 1964.
182. Таджикова З. Свадебные песни таджиков.—В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.—М., 1972.
183. Тереножкин А. И. Согд и Чач.—Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР, 1950, вып. 33.
184. Толстов С. П. Древний Хорезм.—М., 1948.
185. Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации.—М.—Л., 1948.
186. Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства.—М.—Л., 1940.
187. Тревер К. В. Сасанидский Иран и «Шахнаме» Фирдоуси.—Л., 1934.
188. Туркестанские ведомости, 1870, 1 ноября.
189. Туркестанский край/Сост. В. И. Массальский.—Россия. Полное географическое описание нашего отечества: настольная и дорожная книга/Ред. В. П. Семенов-Тянь-Шанский.—Спб., 1913, т. 19.
190. Узбекская инструментальная музыка/Записи Е. Е. Романовской.—Ташкент, 1948.
191. Узбекская народная инструментальная музыка/Сост. К. Алимбаева, Ф. Кароматов.—Ташкент, 1954.
192. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка.—М., 1928.
193. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России.—М., 1928, т. I.
194. Финдейзен Н. Со Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде.—Русская музыкальная газета, 1896, сент.
195. Фирдоуси. Шахнаме/Пер. Ц. Б. Бану-Лахути.—М., 1957, Т. 1.
196. Фирдоуси. Шахнаме/Пер. Ц. Б. Бану-Лахути.—М., 1960, Т. 2.
197. Фирдоуси. Шахнаме/Пер. Ц. Б. Бану-Лахути.—М., 1965, Т. 3.
198. Фирдоуси. Шахнаме/Пер. Ц. Б. Бану-Лахути.—М., 1969, Т. 4.
199. Фитрат А. Узбекская классическая музыка и ее история.—Самарканд, 1927 (на узб. яз., арабск. шрифтом).
200. Фрейман А. А. Описание, публикации и исследование документов с горы Муг.—М., 1962.
201. Фуркат. Избранные произведения.—Ташкент, 1951.
202. аль-Хусейни. Музыкальный канон/Сокр. пер. с перс. А. А. Семенова. [Рукопись].—Институт искусствознания им. Хамзы, Ташкент.
203. Шишкин В. А. Варахша.—М., 1963.
204. Шербакова Т. В. К вопросу о месте изготовления ритонов, найденных на городище Старая Ниса.—В кн.: Тезисы докладов II Всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Средней Азии, Закавказья, Казахстана и восточных республик РСФСР.—М., 1970.
205. Эльдарова Э. Саз—музыкальный инструмент азербайджанских ашутов.—В кн.: Музыка стран Азии и Африки.—М., 1969, вып. 1.
206. Энциклопедический музыкальный словарь/Сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский.—2-е изд.—М., 1966.
207. Этнографическое обозрение.—Изд. Этнографического отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.—М., 1889, т. 3.
208. Bachman W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels.—Leipzig, 1946.
209. Barnett R. D. Assyrian Palace Reliefs.—London, 1960.
210. Belenitski A. M., Marschak B. J. L'Art de Piandjiket à la lumière des dernières fouilles (1958—1968).—Arts asiatiques.—Paris, 1971, t. 23.
211. Buchner A. Musikinstrumente im Wandel der Zeiten.—Prag, 1956.
212. Christensen A. L'empire des sassanides.—Copenhagen, 1907.
213. Christensen A. L'Iran sous les sassanides.—Copenhagen, 1944.
214. Contenau G. Manuel d'Archéologie orientale, III.—Paris, 1931.
215. Coomaraswamy A. K. La sculpture de Bharhut.—Paris, 1956.
216. Dalton O. M. The Treasure of the Oxus.—London, 1905.
217. Dalton O. M. The Treasure of the Oxus.—London, 1964.
218. Erlanger R. d'. La musique arabe.—Paris, 1930, t. 1, liv. 1.
219. Erlanger R. d'. La musique arabe.—Paris, 1935, t. 2.
220. Erlanger R. d'. La musique arabe.—Paris, 1938, t. 3.
221. Faccenna D. Sculptures from the sacred area of Butkara.—Roma, 1964, 1, part 3.

222. Farmer H. G. An outline of History of Music and musical Theory.—In: Pope A. A survey of Persian Art.—London, 1939, vol. 3.
223. Farmer H. G. Islam.—Musikgeschichte in Bildern.—Leipzig, s. a. Bd 3, lfg. 2.
224. Farmer H. G. Studies in oriental musical Instruments.—London, 1931, 1.
225. Farmer H. G. Studies in oriental musical Instruments.—Glasgow, 1939, 2.
226. Foucher A. L'art Gréco-Bouddhique du Gandhâra.—Paris, 1951, t. 2.
227. Galpin F. W. The Music of the Sumerians.—Cambridge, 1937.
228. Ghirschman R. Les mosaïques sassanides. Bichâpour.—Paris, 1956, vol. 2.
229. Gray B. La peinture persane.—Genève, 1961.
230. Grove's Dictionary of Music and Musicians.—London, 1954, vol. 8.
231. Grünwedel A. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan.—Berlin, 1912.
232. Henning W. B. Saggian Tales.—Bulletin of the School of Oriental and African Studies. 1945, vol. 11.
233. Huth A. Die Musikinstrumente Ost-Turkistans bis zum XI. Jahrhundert n. Chr.—Berlin, 1928.
234. Ingen W. Figurines from Seleucia on the Tigris.—London, 1939.
235. Inglot H. Gandbara art in Pakistan.—New York, s. a.
236. Iran. Persian miniatures.—New York, 1956.
237. Lavignac A. Encyclopedie de la Musique.—Paris, 1921, 1.
238. Loret V. Notes sur les instruments de musique de l'Egypte ancienne. In: Lavignac A. Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire. I.—Paris, 1913.
239. Marcel-Dubois C. Instruments de musique de l'Inde ancienne.—Revue des Arts asiatiques, 1937, № 1.
240. Marschall I. The buddhist Art of Gandhara.—Cambridge, 1960.
241. Martin F. R. The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century.—London, 1912, vol. 2.
242. Mémoires de la délégation Archéologique Française en Afghanistan.—Paris, 1959, t. 8.
243. Mémoires de la Mission Archéologique de Perse.—Paris, 1905, t. 7.
244. Musikgeschichte in Bildern.—Leipzig, s. a. Bd 3, lfg. 2.
245. Pahlavi text «King Hosrov and his boy», published with its transcription, translation and copious notes.—Paris, 1922.
246. Parrot A. Sumer.—Paris, 1961.
247. Pikken L. The Origin of the short Lute.—The Galpin Society Journal, 8, 1955.
248. Pope A. A survey of Persian Art.—London, 1938, vol. 4.
249. Pope A. A survey of Persian Art.—London, 1938, vol. 5.
250. Pope A. A survey of Persian Art.—London, 1938, vol. 6.
251. Richter J. P., Taylor A. C. The Golden Age of classic christian Art.—London, 1904.
252. Rutten M. Sciences de musique et de danse (Musée de Louvre).—Revue des Arts Asiatiques.—Paris, 1935, t. 9, № 4.
253. Sachs C. The History of Musical Instruments.—New York, 1940.
254. Sakisian A. La miniature persane du XII au XVII siècle.—Bruxelles, 1929.
255. Stchoukin J. Les peintures des manuscrits timûrides.—Paris, 1954.
256. Stein M. A. Ancient Khotan.—Oxford, 1907, vol. 2.
257. Stein A. Ruines of Desert Gathay.—London, 1912, vol. 1.
258. Tag—i—Bustan. 1. Plates.—Tokyo, 1969

Абдулкадыр с.а. Мараги Аб- дулкадыр	Александр Великий с.а. Александр Македонский	Аренс А. К.—101 Аристоксен—74. Аристотель—74	А
Абу Бакр Рубаби—124 Авзугаров Б. Б.—11 Авиценна с.а. Ибн Сина Айни (псевд.; наст. имя Сад- риддин Самд-Муродзада) —90, 150, 160	Александр Македонский— 16, 17, 30, 31, 36, 37, 121, 125 Амир Хосров Дехлеви— 106, 107, 112, 118, 125, 131 аль-Амули—74, 93	Асафьев Б. В.—95, 171, 172 Ахмади—122—124	
Бабур Захиреддин Мухам- мед—126 Бану-Лахути Ц. Б.—96, 106 Барбад—67, 68, 100, 103, 104 Бахман В.—42, 68 Бейхаки Абул-Фазл—101 Белендорф А. М.—7, 51 Беллев В. М.—94, 140, 142, 145, 148, 153, 164	Беллева Т. А.—38 Бентович И. Б.—50, 53 Бернштам А. Н.—14 Бертельс Е. Э.—7, 66, 72, 73, 101 Бехзад Кемаледдин—106— 108, 110 Бируни Абу Рейхан Мухам- мед—66, 72 Бичурин Н. Я.—63	Блок А. А.—95 Болдырев А. Н.—7 Бородкин М. И.—11 Бочкарева О. А.—118 Брагинский И. С.—64 Бюхнер А.—22	Б
Вамбери А.—136, 140 Васифи Зайнабдин—121 Векслер С. М.—90	Верещагин В. В.—151 Вертков К. А.—11, 18 Виноградов В. С.—141, 142	Волков Ю. Н.—11 Ву-ти, ютгайский импера- тор—18 Вызго Т. С.—30	
Галерюсна О. И.—112, 114 Гвидо д'Арецо—94 Геродман—22 Гиршман Р.—22	Глонка М. И.—157 Горький А. М.—168 Готовицкий М. В.—161 Грей Б.—116	Грубер Р. И.—10 Грумми-Гржимайло Г. Е.— 170 Гудеа—24, 33 Гюзальян Л. Г.—103	Г
Давоки Абу Мансур Мухам- мед—72 Даниловичин А. М.—11 Данслю А.—93 Данте Альгьери—95 Дарвиш Али—75, 89—92, 94, 123	Денке Б. П.—114 Державин В. В.—107 Джами Абдурахман—75, 86, 93, 94, 112, 114	Диодор—36 Дмитриев-Кавказский Л. Е. —139, 156 Дьяконов М. М.—7, 103	
Евлюд—74	Езди Шарафуддин—117		Е Ё
Захс К.—18, 24, 31, 33, 41 Зайзани—85	Заратустра (Зороастр)—72 Зарубин И. И.—137, 138, 146	Зорина В. В.—139	
Ибн Сина (Авиценна) Абу Али Хусейн—72, 74, 75, 84, 85, 93, 94	Имам-Кули-хан—89	Ибн Сурайи—84	И

¹ Указатель имен составила Н. Н. Григорович.

Канкаби — 75
 Калинин М. И. — 7
 Каримбай — 145
 Каримова З. Г. — 95
 Кароматов Ф. М. — 108, 142,
 166, 167

Кауфман К. П. — 142
 аль-Кици — 77, 94
 Козлов И. И. — 53
 Козловский А. Ф. — 166
 Конрад Н. И. — 14, 72

Костенко А. Ф. — 165
 Крестовский В. В. — 149, 156
 Ктесий — 36
 Кутейба — 66

К

Ленин В. И. — 173
 Липскеров К. А. — 108

Логофет Д. Н. — 138, 150
 Лоре В. — 35

Лыкошин Н. С. — 165,
 167 — 169

Л

Мак-Гахан — 142
 Мараги Абдулкадыр (Га-
 иби) — 75, 83, 87, 93, 94,
 132
 Маркс К. — 44
 Марсель-Дюбуа К. — 26, 41,
 42
 Мартин Ф. Р. — 114, 116
 Мартинович Н. — 159
 Маршак Б. И. — 61, 62
 Массальский В. И. — 136

Массон М. Е. — 7, 8, 28, 39
 Мас'уд Газневи — 101, 124
 Махмуд Газневи Ямин — 95,
 124, 132
 Махмуд Кашгари — 85
 Мельник С. О. — 11
 Менон Н. — 48
 Мешкерис В. А. — 8, 20, 23,
 50

Мирак Хорасани — 108
 Мирза Махди — 126
 Мирмухсин Мирсайд — 127
 Михайлов Д. А. — 11
 Мукими Мухаммед Амин-
 ходжа — 160
 Мухаммед Мурад Самар-
 канди — 116, 118 — 120,
 125, 129, 132

М

Навои Алишер — 95, 112 —
 114, 122, 123, 125, 131
 Насирулдин, шах — 157
 Наумов А. — 127
 Небольсин П. И. — 154

Негматов Н. Н. — 55
 Некиса — 55, 109
 Низами Арузи Самаркан-
 ди — 90

Низами Ганджеви — 95, 103,
 109, 112, 114, 115, 118,
 121, 131
 Никомач — 74

Н

Орденг Ф. — 143

Пантусов Н. Н. — 170
 Петухов М. О. — 141
 Пиккен Л. — 18, 19
 Пифагор — 75

Птоломей — 74
 Пугаченкова Г. А. — 8, 11, 28,
 29, 34, 38, 40, 50, 61, 111,
 114, 115
 Пушкин А. С. — 95

О П

Раджабов И. Р. — 88
 ар-Рази Фахрулдин — 72, 74,
 86 — 87, 94
 Ранов В. А. — 88
 Рачинский И. И. — 137

Рашид ад-дин Фазлаллах —
 103
 Рашидова Д. — 167
 Ремпель Л. И. — 55, 61
 Рифтин Б. Л. — 7, 68

Росьет К. Н. — 137
 Рудаки Абуабдулло — 72, 73,
 90
 Руми Джалаледдин — 107,
 125

Р

Саади Муслихиддин — 112,
 114, 115, 117, 119
 Сагадеев А. В. — 77
 Садоков Р. Л. — 8, 22, 30, 35,
 62, 69
 Самойлович А. Н. — 137 —
 139, 158, 159

Сарыбаев Б. Ш. — 69
 Сафи ад-Дин — 74, 75, 82,
 85, 86, 93, 94
 Сейд Мохаммед Рахим-
 хан — 139
 Семенов А. А. — 7, 75, 89, 118

Стасов В. В. — 130
 Страбон — 14, 30
 аль-Султани Джунейда —
 108
 Су Чи-по — 18

С

Тимур (Тимерлан) — 9, 83,
 102, 109, 118, 126, 132
 Токтогул Сатылганов — 141

Толстов С. П. — 7, 34, 61
 Тревер К. В. — 8, 50, 54

Успенский В. А. — 153, 154

Т У

аль-Фараби Абу Наср Мухаммед — 43, 69, 72, 74—89, 93, 94, 105, 106, 172
 Фармер Г. Дж. — 18, 37, 38, 53, 55, 56, 59, 63, 65, 82, 83, 85—87, 96

Финдейзен Н. Ф. — 123, 168
 Фирдоуси Абуль Касим — 72, 95—97, 99—105, 112, 119, 131, 155

Фитрат А. — 167
 Фуркат (наст. имя Закирджан) — 169

Ф

Абу Наср Мухаммед

Хафиз (наст. имя Шамседин Мохаммед) — 108, 151
 Хорезми Мухаммед бен Муса — 72, 74, 84
 Хосров II Парвиз — 55, 64, 68, 103, 109
 Христенсен А. — 68

Худояр-хан — 145
 аш-Хусейни — 75, 86, 87, 88, 94
 Хут А. — 53

Черняев М. Г. — 155
 Чжан Цянь — 25, 26

X Ч

Шахрух — 109
 Шейбани-хан — 102, 114

аш-Ширази — 74, 86, 88—89, 93, 94
 Штраус И. — 157
 Шукун И. — 111

Ш Щ

Эйхгорн А. Ф. — 140—150, 152, 153, 155—158, 163—164

Юдицкий Е. Н. — 11

Якубовский А. Ю. — 7

Э Ю Я

Эльдарава Э. — 120
 Эрланже Р. д' — 75, 76, 79, 81, 82, 84, 86

Вызго Т.

В92 Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. — М.: Музыка, 1980, 191 с., ил., нот.

Книга посвящена проблеме исторического развития музыкальных инструментов Средней Азии и состоит из трех очерков с введением и заключением. Первый очерк написан на основе изучения памятников материальной культуры эпохи среднеазиатской античности и раннего средневековья; второй — по данным письменных источников и изобразительного искусства (IX—XVII вв.); в третьем — рассматриваются инструменты и формы их бытования в конце XIX — начале XX в.

Книга иллюстрирована. Рассчитана на музыковедов, востоковедов, историков, этнографов. Издается впервые.