



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

Р. Л. Садоков

ЗАГАДОЧНЫЕ ГЛИНЯНЫЕ МУЗЫКАНТЫ

Музей под ногами

Каждую древнюю крепость в Хорезме, как бы она ни была занесена песком, всегда окружает такыр — плотная глинистая площадка, иногда значительных размеров — до нескольких квадратных километров. К такырам археологи питают особую любовь. Это — музей под открытым небом. Дело в том, что в древности на месте такыров были поля, арыки, улицы и переулки. Теперь все это исчезло, а на поверхности рассыпано огромное количество обломков древней глиняной посуды. И не только посуды.

Древние дехкане, возделывая тяжелую глинистую почву, впахивали туда всякий мусор из своих домов и дворов, от чего земля становилась более рыхлой. Скажем, разбился в доме кувшин — его обломки складывают в определенном месте. Подметает хозяйка дом и двор — мусор собирает в ту же кучу. А весной все это «добро» вывозится на поля. Кроме того, тогдашние жители удобряли почву землей и из древних построек. Стоит, например, рядом с поселком старая крепость. Земля, взятая из ее развалин, богата селитрой. А в той земле обломки древних кирпичей, посуда, уголь, кости и т. д. Таким образом, каждая бахча или виноградник со временем превращались в музей, открытие которого могло состояться лишь через несколько столетий, а то и тысячелетий. И единственные посетители его — археологи.

Бродить по такырам исключительно интересно. Здесь можно найти многое: бронзовые наконечники стрел и монеты, яркие обломки глиняной посуды, разноцветные бусы, от самых крошечных до больших, золотые и серебряные украшения (кольца, перстни, серьги), глиняные изображения птиц, животных, древнее оружие — словом все, что сопутствовало древним хорезмийцам при жизни, а потом было выброшено, развеяно, выметено, утеряно и распахано.

Среди вещей, подобранных археологами на такырах, иногда попадались глиняные статуэтки женщин и мужчин. Это прекрасные реалистические изображения стоящих и сидящих, роскошно и просто одетых, улыбающихся и хмурых древних хорезмийцев и хорезмийцев.

Терракоты невелики — 10—12 см высоты, причем они всегда плоские сзади и рельефные с лицевой стороны. Каждая фигурка не была оригинальным произведением, они оттискивались в специальных глиняных формочках в огромных количествах. Материал для статуэток — гончар-

ная глина — тщательно и круто замешивался, и после того как статуэтка вынималась из формы, она слегка правилась, а затем ровно и долго обжигалась. По качеству глины и обжига некоторые статуэтки напоминают древневавилонские клинописные таблички, они очень тяжелые и как бы отполированные.

Их можно рассматривать подолгу. До чего же хорошо видно, как их делали! Вот мастер вынул фигурку из формы, на влажной глине остались отпечатки его пальцев. Следы четкие, глубокие, кажется, что это было только вчера. Статуэтка шероховата, местами неровна, кое-где расплылась. Мастер правит ее. В одном случае он вооружен лишь пучком травы и, как наждачной бумагой, «шлифует» им спинку терракоты. От этого на ней остаются неровные царапинки-линии. Другой гончар более смел, более точен: острым ножом с пока еще влажной статуэтки снимает он глиняную стружку. Фигурка становится похожей на аккуратный плоский брусочек. Третий мастер любит расписываться. На каждой статуэтке он царапает какой-то значок — может быть «герб» рода, к которому он принадлежит, а может быть, и свое личное клеймо.

Безголовые боги

На столе передо мной шесть небольших красно- и желтоглиняных статуэток. Они изображают древнехорезмийских музыкантов, игравших на своих инструментах около двух тысячелетий назад. Много воды утекло с тех пор: приходили и уходили хорезмшахи, рушились старые и возникали новые города; тысячи рабов под ослепительно жгучим солнцем рыли большие и малые каналы; зеленели в пустыне оазисы, а затем неожиданно и бесследно исчезали. Как узнать обо всем этом? Где извечное и преходящее? От тех лет осталось так мало... Кусочки, обломки, обрывки... Много это или мало? Сравнительно с тем, что было, — мало, по сравнению с тем, что мы знаем, — очень много. И вот, изучая этих музыкантов с инструментами, начинаешь понимать истоки своеобразия древнехорезмийской музыки, начинаешь «слышать» ее, но для этого нужно не один год, а может быть и не одно десятилетие провести в развалинах под небом древней земли, прокладывая путь в веках острием своего археологического ножа.

Как выглядят глиняные музыканты?

Прежде всего поражают их костюмы. Первый музыкант одет весьма своеобразно — в кафтан и штаны. Штаны широкие, собранные в многочисленные складки у колен и заправленные в мягкие, высокие сапоги. Кафтан короткий, в талию, запахнут справа налево. Кроме того, с¹тянут еще широким поясом¹.

Музыкальный инструмент — узкий, вытянутый, с небольшим, шести угольным в плане резонатором и длинным грифом, на котором натянуты две струны, — необычен по положению в руках музыканта: грифом вниз, к левому бедру, а торцом резонатора к правому плечу.

Вторая статуэтка изображает музыкантшу. Она одета донельзя пышно. Вообще следует сказать, что в Хорезме найдено огромное количество терракот, в которых запечатлены женские образы. Это целая портретная галерея, и возможно, в будущем она представит определенный интерес для искусствоведов и антропологов, но сразу бросаются в глаза костюмы хорезмиек. Посудите сами, на нашей музыкантше длинное, до пят облегающее платье, расклешенное внизу. С правого плеча к щиколотке левой ноги, наискось через все туловище, падает широкий

¹ Характерно, что мужчины современного Хорезма носят пиджаки городского покроя, стягивая их в талии широкими кожаными офицерскими ремнями или цветными платками, и брюки, заправленные в сапоги.

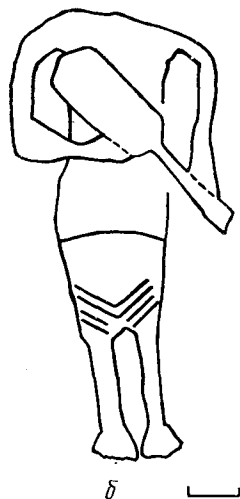


Рис. 1. Терракотовая статуэтка музыканта. Кой-Крылга-Калз, первые века н. э.; а — общий вид, б — прорисовка

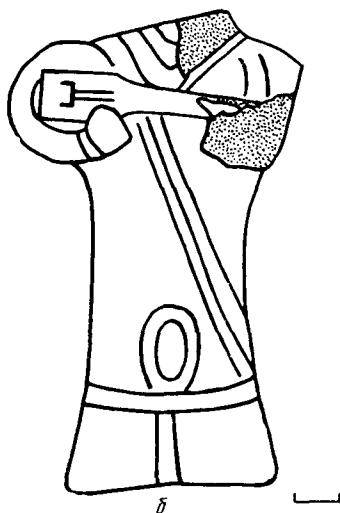


Рис. 2. Терракотовая статуэтка музыкантши в пышном платье. Окрестности Кой-Крылган-Калы, первые века н. э.; а — общий вид, б — прорисовка

шарф. Внизу он слегка стягивает платье вокруг ног и, пропущенный под ним, немного приподнимает подол. Конец шарфа завязан каким-то невероятным бантом. Можно представить, какое впечатление производила одетая подобным образом восточная красавица на гостей хорезмшаха, самодовольно демонстрирующего ее искусство и, конечно же, красоту.

Музыкальный инструмент, который она держит в руках, несколько иных очертаний, чем у первого музыканта. У него небольшой, пятиугольный в плане корпус и широкий длинный гриф, струны две, но положение инструмента другое, оно, в отличие от первого инструмента, горизонтальное.

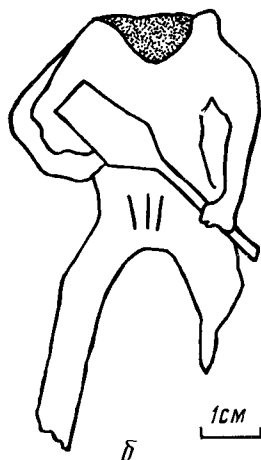


Рис. 3. Терракотовая статуэтка сидящего музыканта. Окрестности Кой-Крылган-Калы, первые века н. э.; *а* — общий вид, *б* — прорисовка

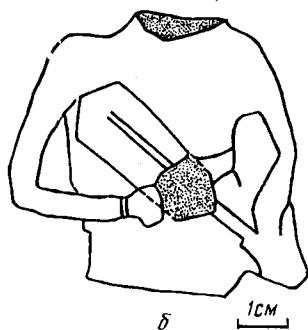


Рис. 4. Терракотовая статуэтка музыканта. Окрестности Кузы-Крылган-Калы II, первые века н. э. *а* — общий вид, *б* — прорисовка

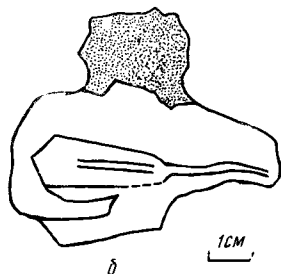
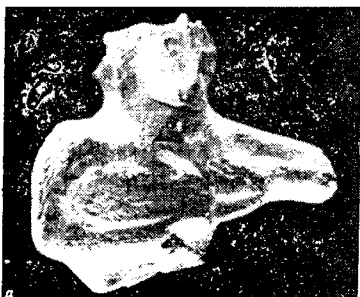


Рис. 5. Терракотовая статуэтка музыканта. Окрестности Ангка-Калы, первые века н. э.; *а* — общий вид, *б* — прорисовка

Среди терракот есть глиняный музыкант, играющий на двуструнном инструменте, аналогичном инструменту музыкантши в пышном платье. Он усат, бородат, на голове у него островерхая шапка. Он сидит на небольшом возвышении, слегка расставив ноги. К сожалению, сказать, во что он одет, нельзя — время, ветер, дождь и солнце «раздели» его донага. Не избежал этой участи и третий музыкант, но на его бедрах остались следы складок шаровар. Очевидно, он был одет так же, как и первый, стройный, подтянутый музыкант. Интересно, что положение инструментов в двух последних случаях одинаково — грифом вниз.

Остальные две фигурки плохо сохранились, но инструменты видны хорошо и очень напоминают инструмент первой статуэтки: они крупные, с шестиугольными в плане резонаторами, на каждом из них натянуты две струны.

Костюмы древнехорезмийских музыкантов очень разнообразны. При этом можно отметить сходство некоторых костюмов, например у мужчин, играющих на разных инструментах. Все это говорит об огромной роли костюма в древней музыкальной культуре. Случайности здесь не было и не могло быть. Это тот пункт, который почему-то не учитывается историками музыки. Мы коснемся этого вопроса ниже, а сейчас обратим внимание на одну любопытную особенность терракот — почти все фигурки еще в древности разбиты. Из шести глиняных музыкантов только у одного сохранилась голова, у остальных она совсем или почти совсем отбита. А над двумя музыкантами «измывались» основательно: вместе с головами им отбили нижние части туловищ. Таким образом, у пяти музыкантов голов нет, у одного есть, он в шапке; двое сидят, двое стоят; про оставшихся двух — тех, у которых отбиты ноги, нельзя сказать, сидят они или стоят. Но весь секстет роднит одно: во всех случаях сохранились рельефные изображения двухструнных музыкальных инструментов, относящихся к группе щипковых.

Разбитые статуэтки — это древнейших культов умирающего и воскресающего бога плодородия земли. Их били в канун нового года, покупая новых глиняных божков (символ воскресшего божества) на специальном праздничном базаре. А тех, старых, выбрасывали. Если на открытое место, в поле, тогда осколки бывших богов попадали во власть всех ветров, дождей и песчаных бурянов. В таких условиях даже камень — и тот превращается в пыль, не говоря уже о хрупких комочках глины. Но некоторым статуэткам везло. Они терялись прямо под ногами, потом их засыпало, придавливало, и в конце концов они, словно феникс из пепла, являлись изумленным археологам во всей своей многовековой прелести. Правда, увы, без голов.

Вернемся, однако, к хорезмийским двустрункам. Чем они замечательны?

Во-первых, тем, что они образуют четкую группу однотипных инструментов. Их видно сразу, они не похожи ни на какие другие: у каждого по две струны, а корпус шестиугольный или пятиугольный в плане. Причем шестиугольные довольно крупные, а пятиугольные небольшие. Манера игры на тех и других двоякая: инструмент держится горизонтально или наклонно — наискось через торс — грифом вниз. Замечу, что последнее положение, видимо, наиболее употребительно: в четырех случаях из шести оно именно таково. Во-вторых, двуструнки, как мы увидим ниже, очень зримо говорят о северных связях Хорезма, о дружественных отношениях со степным скотоводческим миром, обеспечивавшим Хорезму прочный тыл во время различных исторических событий.

И вот, чтобы понять и развить эти последние два пункта, нужно выяснить еще один вопрос: откуда эти статуэтки, в каких именно местах Хорезма они найдены?

У меня в руках небольшая колода плотных бумажных карточек, где указаны год, место находки каждого музыканта и его порядковый номер. Это паспорт статуэтки (как, впрочем, и любой другой археологической находки). Без паспорта вещь безлика так же, как человек без имени. Раскладываю пасьянс: возле каждой статуэтки кладу ее карточку. Читаю: первая статуэтка найдена на Кой-Крылган-Кале («Крепости погибших баранов», IV в. до н. э.— IV в. н. э.), в среднем слое, в глубокой яме и датируется первыми веками нашей эры.

Вторая статуэтка, та, которая изображает музыкантшу с шарфом, найдена тоже на Кой-Крылган-Кале, только не в самой крепости, а недалеко от нее, на такырах. Датируется она тоже первыми веками нашей эры.

Конечно, ничего удивительного в находке двух музыкантов в одной крепости не было. Всякое случается. Но когда вслед за ними появилась еще одна статуэтка и тоже из окрестностей Кой-Крылган-Калы, я насторожился.

Три! Три музыканта из одного только места: Кой-Крылган-Калы! Что за удивительная крепость! А другие статуэтки, откуда они?

В общем, тоже из одного места. Это к югу от Кой-Крылган-Калы, примерно в 5—10 км. В самой пустыне, на занесенных кызылкумскими песками такырах, близ крепостей с современными экзотическими названиями: Базар-Калы, Ангка-Калы и Кузы-Крылган-Калы².

Впоследствии оказалось, что при раскопках Кой-Крылган-Калы найдены еще два фрагмента глиняных изображений музыкантов — арфиста с арфой³ и кифареда с кифарой. Оба изображения датируются IV—III вв. до н. э. Эти находки, а также находки терракот-музыкантов с хорезмийскими двуструнками заставляют признать, что Кой-Крылган-Кала в нашем музыкальном путешествии должна занять не последнее место.

Построенная вскоре после освобождения от ахеменидского владычества, эта крепость-храм не могла, естественно, быть свободной от влияния культуры ахеменидского Ирана. Об этом свидетельствует, например, изображение большой угловой арфы на гончарном рельефе, найденном на Кой-Крылган-Кале. История этого инструмента — детища юга — протягивает четкую ниточку от всей культуры стран классического Востока — через ахеменидский Иран — к Средней Азии и Хорезму. Это неудивительно, ведь Хорезм был составной частью XVI сатрапии Ахеменидов⁴.

Кроме того, Кой-Крылган-Кала, как культовый памятник, генетически связан с приаральскими мавзолеями скифского народа саков. Вот на этом моменте мы остановимся подробнее.

Еще во время раскопок центрального здания Кой-Крылган-Калы было замечено, что планировка помещений нижнего этажа, круглого в пла-

² «Кала» во всех случаях значит «крепость». «Ангка» — имя мифической гигантской птицы, «Кузы-Крылган-Кала» — «Крепость погибших ягнят».

³ См. Р. Л. Садоков, Тайна сладкозвучной арфы, «Сов. этнография», 1970, № 2.

⁴ Изображение древнехорезмийской кифары не следует связывать с влиянием греческой культуры, так как никаких следов этого влияния в Хорезме пока не обнаружено. Но существуют поверья, связывающие происхождение некоторых среднеазиатских музыкальных инструментов, например, «кус нагора» с именем Александра Македонского. Когда был завоеван Иран и Туран, Александр приказал четыремстам ученым изобрести инструмент, звук которого был бы слышен на 18 таш, т. е. на 144 версты. Такой инструмент был создан, назвали его «кус нагора». Это два огромных глиняных котла, устья которых обтянуты оленьей кожей. Если ударить по такой мембране деревянной колотушкой, то получится очень гулкий, далеко слышимый звук. На «кус нагора» выбивали особый звук, имитирующий азиатское имя Александра: «Искандер! Искандер!». Конечно, легенда есть легенда, однако еще в прошлом веке в Бухаре на крышах некоторых домов стояли огромнейшие барабаны, звук которых, по свидетельству русских путешественников, был слышен за несколько верст (В. Крестовский, В гостях у эмира бухарского, СПб., 1887, стр. 179).



Рис. 6. Развалины Кой-Крылган-Калы. При раскопках этой крепости-храма, а также в окрестностях найдена большая часть терракот с изображениями древнехорезмийских музыкантов

не, крестообразна. Создавалось впечатление, будто в круг вписан равно-сторонний крест. Что это — случайность или преднамеренность?

Оказалось, что не случайность.

На староречьях Сырдарьи — далекой северо-восточной окраине Хорезма — жили могущественные сако-массагетские племена среднеазиатских скифов, родственные древним хорезмийцам. Оставленные ими погребальные сооружения объяснили происхождение креста, заложенного в планировке комнат нижнего этажа Кой-Крылган-Калы. Именно такой

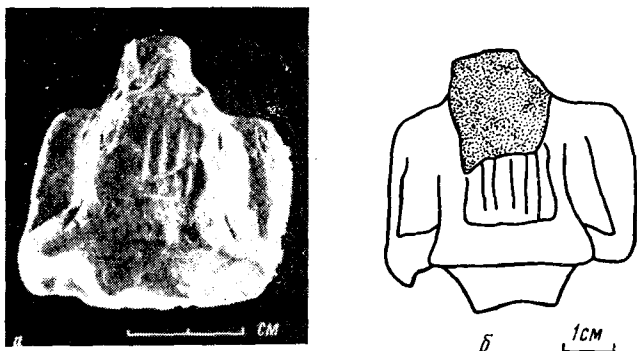


Рис. 7. Терракотовая статуэтка кифареда. Кой-Крылган-Кала, IV—III вв. до н. э.; а — общий вид, б — прорисовка

планировочный принцип и был в погребальных постройках на Сырдарье. Возводились они в строгом соответствии с религиозными представлениями сако-массагетов, главным божеством у которых было солнце. Крест, вписанный в круг, символизировал солнечное божество.

Хоронили умерших сако-массагеты по-разному, но в основном трупы либо зарывали в землю, либо сжигали. В обоих случаях обряд погребения был довольно сложный. Главным в ритуале сожжения было огненное кольцо, внутри которого возлежал покойный. Если это был простой скиф, то поджигался и горел, попросту говоря, деревянный забор, построенный кольцом вокруг умершего. Для знатных людей возводились целые глиняно-деревянные мавзолеи, архитектура которых была ус-

ложнена целым рядом замысловатых пристроек, колонн и т. д. В некоторых случаях такие мавзолеи по своим размерам почти не уступают Кой-Крылган-Кале. Можно представить себе то грандиозное впечатление, которое производил чудовищный ком бушующего огня. В этом гудящем, сыпавшем миллионами искр пламени происходило таинственное переселение умершего в загробный мир.

Кой-Крылган-Кала тоже горела, точнее, горел второй этаж. Некоторые археологи предполагают, что этот пожар не был случайным, что на Кой-Крылган-Кале, как и на сырдарьинских мавзолеях, существовал обряд трупосожжения. Исходя из всего этого, можно говорить о внутренней, генетической связи культуры Кой-Крылган-Калы с культурой степного скифского севера. Причем связь эта устойчивая, древняя, ее корни уходят в глубь тысячелетий.

С незапамятных времен древнехорезмийская цивилизация находилась в тесном соседстве с северными степными племенами. Уже в эпоху неолита, т. е. с конца IV тысячелетия до н. э., территория Хорезма была «зоной контактов между Югом, с его древними земледельческими традициями и более высокой культурой, и Севером — своеобразной варварской периферией Юга, областью расселения охотников и рыболовов»⁵. Впоследствии, в эпоху хорезмийской бронзы (начало II — начало I тысячелетия до н. э.) эти связи упрочились. Племена южного происхождения (так называемой кельтеминарской и суярганской культур) и племена, пришедшие с севера, из оренбургских степей (тазабагьябская культура), жили вместе, в дельте Амударьи, занимались примитивным земледелием и скотоводством, постепенно смешивались, привнося в «общий котел» свою культуру, обычаи и представления. Одним словом, в Хорезме был как бы круговорот различных племен и народностей, и некоторые из них утрачивали кое-что из своей культуры, приобретали чужое, преломляя его, однако, соответственно своим взглядам и интересам. В таком историческом «котле» и рождалось своеобразие хорезмийской культуры. Приаральская впадина с непролазными лесными зарослями амударьинской дельты, где часто слышался грозный рев хищников, действительно напоминала огромную впадину, куда изливались две живые человеческие реки: одна шла с юга, другая — с севера. Но и позже, в историческое время, когда Хорезм вырос в сильное рабовладельческое государство, мощь его заключалась именно в этой кровной связи с северным скотоводческим миром. Эта связь помогла Хорезму выстоять как во время ахеменидского владычества, так и в эпоху всепокрушающих походов Александра Македонского.

Кто они и откуда?

Когда удалось выделить хорезмийские двуструнки, я оказался в тупике. Ни одного похожего инструмента в археологическом материале Средней Азии не было. Напрасно я рылся в атласах терракот, когда-либо найденных на территории Средней Азии. Изображений музыкантов с музыкальными инструментами было великое множество, но нужные мне отсутствовали. Иногда подмывало бросить бесполезные поиски аналогий хорезмийским двустрункам и заняться изучением обильного, блестящего разнообразием инструментария Согда. И тогда ...тогда я начал вспоминать. Я вспоминал бескрайние пустыни Хорезма, низкие дрожащие капли звезд, ночную тишь и отчетливый плач совы в развалинах: мне чудились фиолетовые утренние сумерки, восточный ветер и синие тени на дорогах. Я видел мощную глиняную вертикаль стен Кой-Крылган-Калы и изящные летние павильоны исчезнувших садов Шахсенем. Слышался дробный топот бесчисленных конных псלков мстительного Кутей-

⁵ С. П. Толстов, По древним дельтам Окса и Яксарта, М., 1962, стр. 46.

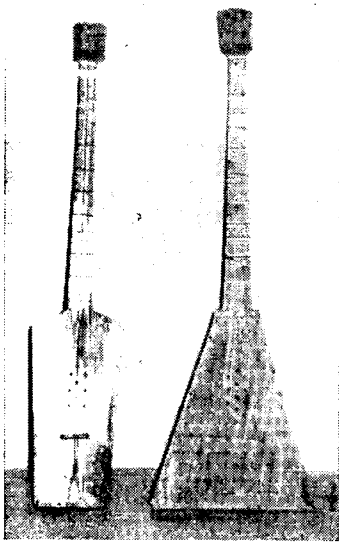


Рис. 8. Домбра — современный казахский народный музыкальный инструмент

бы, виделись отблески пожаров и летящий, как черные птицы, пепел сожженных хорезмийских книг. И тогда недостойное искушение «бросить» исчезало.

Смешливые библиотечные девушки грозили передо мной кипы книг, я листал, рассматривал, читал — и приходил в отчаяние. Ничего похожего на хорезмийские двуструнки не было! Древнее восточное серебро, разноцветная настенная живопись, глиняная и каменная среднеазиатская скульптура давали прекрасную коллекцию двуструнных музыкальных инструментов, но строгих рубленных форм хорезмийских двуструнок ни в одном из них проследить было невозможно. У меня опустились руки... Но помог случай.

Как-то я отправился на московскую Выставку достижений народного хозяйства. Стояла морозная долгая зима, порядком надоевшая. Я шел расчищенными дорожками мимо стройных, застывших в морозном тумане павильонов. Как вдруг золотые буквы «Казахская ССР» на фронтоне одного из них разбудили во мне яростное жела-

ние увидеть солнце, бескрайнюю всхолмленную степь, языки песка на дороге и оплывшие валы древних городов. Я распахнул тяжелую дверь и вошел в ослепительно яркое, теплое царство хлопка, разноцветного каракуля, огромных яблок и пестрых шелков. Я переходил от одной витрины к другой, смотрел, вдыхал ароматный воздух и слушал чириканье московских воробьев, невесть как залетевших на этот маленький островок казахской земли.

В одном из уголков павильона стояла застекленная витрина. Внутри на ковре, словно оружие, висели музыкальные инструменты. Большие и маленькие, современные и допотопные — они разноцветьем старинного перламутра, блеском лака, потемневшим от старости деревом рассказывали о талантливом древнем народе, его песнях, героических сказаниях, о трудной и счастливой судьбе земли. Но что это? Я приник к стеклу витрины, различив в некоторых инструментах знакомые черты: пятиугольный резонатор с плоским торцом, длинный гриф, две струны. А вот еще один инструмент, другой, третий. Да их здесь целая коллекция! Как же они называются? Нагибаюсь, читаю: «казахские домбры». Столетия съеживаются в один упругий звонкий ряд. На одном конце хорезмийские двуструнки, на другом — разновидность казахской домбры. Север! Вот где нужно искать следы двуструнок, на севере, а не на юге!

В общем, казахская «подсказка» была верной. Параллели хорезмийским двустрункам нужно было искать на севере Средней Азии, в Приаралье, в музыкальном быту сакских племен. Еще Геродот писал, что у них есть хоровые песнепляски. Среднеазиатские скифы — народ суровый и мужественный. «Богом считают они только солнце, которому приносят в жертву лошадей... Они хорошие конные и пешие воины, вооруженные луками, мечами, панцирями, медными топорами; ...образ жизни ведут кочевой и скифский; ...каждый народ в отдельности коварен, дик и воинствен, но в сношениях с другими простодушен и правдив», — говорит о них Страбон⁶. Юлий Полидевк, писавший во второй половине II в. н. э., от-

⁶ Страбон, География, М., 1879, гл. VIII, § 6—7, стр. 523.

мечает у скифов какой-то пятиструнный инструмент, на котором играли плектром из козьих копыт, и флейты, изготовлявшиеся из костей орлов и коршунов⁷. При раскопках одного из курганов пазырыкской группы (V—IV вв. до н. э.) на Алтае найдена хорошо сохранившаяся скифская ладьевидная арфа и односторонние барабанчики⁸. Кроме этих, есть еще несколько древних письменных и вещественных доказательств существования у скифов довольно совершенных музыкальных инструментов. И это — все. Об искомым нами двуструнках нигде ни слова. Изображений тоже никаких. Чему же я обрадовался в павильоне Казахской ССР? При чем тут домбры?

Наукой установлено, что казахи этнически близки древним насельникам Приаралья. До сих пор одно из важнейших подразделений Старшего жуза казахов носит имя ассианов, т. е. усуней — одного из сакских племен, а современный казахский орнамент прямо перекликается с орнаментом на глиняной посуде так называемых «болотных городищ»⁹. Вот почему некоторые типы казахских домбр, запечатленных в изящных терракотовых статуэтках земледельческого Хорезма, можно считать отголоском музыкальной культуры приаральских скифов. Обойденные вниманием древних писателей, скифские двуструнки с резкими угловатыми резонаторами неожиданно «выплыли» в древнехорезмийских терракотах, лишний раз подтвердив старинные связи Хорезма со скифским севером. А впоследствии, через два десятка веков, они стали достоянием современных нам поколений. Сходство казахских домбр с хорезмийскими двуструнками отнюдь не формальное, а органическое. Перед нами проверенное временем и опытом музыкальное наследие древних, естественно и логично вошедшее в музыкальную культуру нашего общества.

Вот так глиняные изображения древнехорезмийских домбристов отразили сложные и противоречивые события многовекового периода в истории Хорезма.

Нерешенная научная проблема

Древняя музыка и сопровождающий ее костюм тесно связаны друг с другом. Для подтверждения этого можно привести сравнительно не старый факт, ярко свидетельствующий о роли костюма в жизни среднеазиатских музыкантов. В рисоля (цеховом уставе) артистов и музыкантов сказано, что прежде чем начать игру на музыкальном инструменте, нужно помолиться и совершить омовение. У невыполнившего это предписание отбирается одежда, после чего карьере его как музыканта-профессионала приходит конец.

Проблема костюма среднеазиатских музыкантов и той роли, какую он играл при исполнении музыкальных пьес, очень сложна, и решить ее сейчас, на том уровне наших знаний об этом предмете, которыми мы располагаем, не представляется возможным. А между тем она очень важна, и ее решение откроет перед исследователями древней музыки новые горизонты. Насколько эта проблема сложна и запутанна, говорит следующее.

Среди афрасиабских терракот была большая группа статуэток, изображающих среднеазиатских музыкантов с различными музыкальными инструментами. Однако ученые дальше установления факта существо-

⁷ В. В. Латышев, Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, «Вестник древней истории», 1948, № 2, стр. 265—266.

⁸ С. И. Руденко, Культура населения горного Алтая, М.—Л., 1963, стр. 324, табл. LXXXVI.

⁹ Это несколько крупных укрепленных селений на болотистом плоском треугольнике к югу от г. Казалинска. Сооружены они во второй половине I тысячелетия до н. э. аугасиями — одним из сакских племен. См. С. П. Толстов, Приаральские скифы и Хорезм, «Сов. этнография», 1961, № 4; его же, По древним дельтам Окса и Яксарта, стр. 136—204; Р. Шнейдер, Казахская орнаментика, сб. «Казаки», Л., 1927.

вания музыкальных инструментов на Афрасиабе по существу не шли. Впоследствии изображения музыкальных инструментов оставили в покое, предавшись изучению согдийских терракот-музыкантов с точки зрения искусства вообще, изобразительного в частности. Потом это изучение углубили, рассматривая терракоты в широком историческом плане. Тут уж без анализа музыкальных инструментов и костюма, в который одеты музыканты, никак нельзя было обойтись. Тогда изображения согдийских музыкантов классифицировали по принципу: кто во что... одет. Было выделено несколько типов музыкантов, они назывались по-разному: «лютнист в кафтане», «флейтистка с вертикальной флейтой и шарфом», «музыкант с коленчатой флейтой в клобуке» и т. д.¹⁰

Без сомнения, это был большой шаг вперед. Правда, специального изучения музыкальных инструментов все же не было. Даже были ошибки (терминологического характера) в их описании, но особого значения они не имели.

В связи с этим напрашивался вывод, будто определенному типу музыкального инструмента соответствует определенный костюм. Иными словами, музыкант, играющий на каком-либо определенном музыкальном инструменте, должен быть одет не как-то вообще, а соответственно музыкальному инструменту, в определенный костюм. Допустим, лютнист обязан носить особый «лютневый» костюм, а при игре на вертикальной флейте необходим длинный пышный шарф и т. д.

Это правильный вывод. Но правильный только на базе терракот. Истинная роль костюма выступает совсем на других материалах, тоже археологических. Я имею в виду росписи древнего Пянджикента (начало VIII в. н. э.).

В Пянджикенте на стене одного из помещений изображена музыкальная сцена: трое мужчин-музыкантов, сидя на ковре, играют на лютне, флейте Пана и ладьевидной арфе. Все три музыканта одеты в одинаковые по покрою костюмы. Если мы подойдем к этой росписи с точки зрения терракот, то налицо явное несоответствие. Действительно, музыкальные инструменты различны, а костюмы музыкантов мало отличаются один от другого. Ошибка это древнего живописца или простая случайность?

Нет, не ошибка и не случайность. Пянджикентская роспись максимально приближает нас к пониманию роли костюма в среднеазиатском музыкальном быту, а через него ставит во весь рост проблему состава музыкальных ансамблей¹¹. Законы ансамблевой игры, критерий эмоционального воздействия на слушателей, взаимодействие музыки, пения и танца, состав оркестров, репертуар и его характер, голосоведение — все это связано и понимается через ансамбль. Ключ к нему — в костюме.

Потому что костюм, во-первых, может дать числовое и инструментальное выражение ансамблевых составов, во-вторых, выступает как зрительный, образный ракурс музыкального произведения. Именно поэтому, возможно, нужно искать соответствие не костюма и музыкального инструмента, а костюма и произведения. Костюм — не просто одежда, он своим цветом, покроем обязательно включается в круг образов, которым посвящена музыкальная пьеса. Изучая костюмы, их расцветки и покроем в различных ансамблях, мы можем судить о репертуаре древних музыкантов. Не будет ничего удивительного, если выяснится, что именно репертуар диктовал тот или иной костюм, его цвет и инструмент.

¹⁰ См.: В. А. Мешкерис, Изображение музыкантов в согдийской коропластике, «Сборник студенческих работ Среднеазиатского государственного университета», вып. 5, Ташкент, 1953; е е же, Терракотовые статуэтки музыкантов из собрания Музея истории, «Труды Музея истории Узбекской ССР», вып. 2, Ташкент, 1954.

¹¹ Среднеазиатские ансамбли — наименее разработанная тема в музыкальном востоковедении. Истоки ансамблевой игры совершенно неясны.

Древние живописные изображения в большинстве случаев дают неоченьный материал в такого рода исследованиях. Потому что главное в росписях — цвет, а цвет говорит о многом.

В одной старинной рукописи неизвестного арабского писателя говорится об особых условиях, при которых должны исполняться макамы, — многочастные вокально-инструментальные произведения. Главное — время исполнения и цвет одежды музыкантов. Так, маком «Ирак» исполнялся утром при восходе солнца. Терраса, где сидели музыканты, затягивалась материей белого цвета, такими же были и халаты исполнителей. Маком «Бузрук» исполнялся на фоне красной ткани, «Ушшак» и «Рост» — темно-желтой, «Наво» играли после часа ночи в темных халатах. Никакого разноречия в костюмах музыкантов, когда исполнялось какое-либо произведение, не было. Все было подчинено одному — соответствию костюма, его покрою и цвета исполняемому произведению¹².

Этим принципом и нужно, по-видимому, руководствоваться в изучении терракот-музыкантов. Их следует разбивать на группы, каждая из которых отличается от остальных не составом музыкальных инструментов, а костюмом¹³. В каждой группе, таким образом, может оказаться несколько одинаково одетых музыкантов с различными инструментами. Отсюда, во-первых, можно сделать вывод о составе ансамблей, во-вторых, о принадлежности данного костюма к образам, которым посвящено музыкальное произведение. И чем разнообразнее будут костюмы при одном и том же инструменте (или при одном и том же ансамбле), тем определенней мы можем судить о разнообразии репертуара.

И еще одна проблема. Тоже не решенная.

На примере терракот мы видели, что в древности на домбровидных инструментах играли необычно, как-то странно держа инструмент — грифом вниз, резонатором вверх. Теперь мало кто в Средней Азии так играет, и поэтому можно строить лишь догадки о причине такой манеры игры. Что это, прихоть музыканта или виртуозность, граничащая с эквилибристикой? Или необходимость, вызванная конструкцией инструмента? А может быть, что-то иное, что скрыто от нас временем?

Но так или иначе, важно отметить, что это «загадочное» явление породило как свою литературу, так и точки зрения, взаимно исключающие друг друга и равным счетом ничего не объясняющие¹⁴.

Почему же такой интерес к этому вопросу? Разве так важно, как держали инструмент — вертикально или горизонтально, да еще такой неказистый, с двумя струнами, да еще два тысячелетия назад?

Да, важно, и даже очень.

Потому что в этом явлении заключена, быть может, разгадка давнишнего спора о среднеазиатском многоголосии. Что-то очень долог и устойчив взгляд на среднеазиатскую народную музыку — инструментальную и вокальную — как музыку одноголосную, унисонную.

И не пора ли, наконец, признать за ее истоками право на могучую творческую энергию, так блистательно развернувшуюся в наши дни.

¹² См.: Н. Н. Мионов, Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока, Самарканд, 1931.

¹³ В. А. Мешкерис, исследуя согдийские терракоты, стояла на правильном пути. Но терракоты, как мы стремились показать, не исчерпывают полностью темы.

¹⁴ Например, Э. Д. Ван Бурен полагает, что такое положение инструмента характерно для момента окончания игры (см.: E. D. Van Buren, *Glaz Figurines of Babylonia and Assiria*, New Haven, Oxford, London, MD CCCCXXX, p. 240), а В. Ингер утверждает, что можно проиграть все произведение при таком положении инструмента (см.: W. Inger, *Figurines from Seleucia of the Tigris*, London, 1939, p. 25).