



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

Р. Л. Садоков

ПУТЕШЕСТВИЕ В ГЛУБЬ ВЕКОВ В ПОИСКАХ МУЗЫКИ

Несомненно, очарование музыки в ее живом звучании. Никакие самые вдохновенные слова или скрупулезное научное описание не заменят простой ее красоты. Музыка, как и звук, ее составляющий, не вечна; это тающая и навсегда исчезающая волна. Как остановить ее распад и услышать мелодии, звучавшие, быть может, не одну тысячу лет назад? Как усмотреть за неясными контурами отодвинутых в века зыбких империй, за шумом переселений и хаосом неожиданных катастроф истоки музыкального искусства, проследить его трудный и счастливый ход, понять то единственно ценное в нем, что сохраняется, оберегается и приумножается народом на всем протяжении его истории? Возможна ли материализация пророческих слов поэта:

Так явственно из глубины веков
Пыливый ум готовит к возрожденью
Забывтый гул погибших городов
И бытия возвратное движение.
(А. Блок)

Есть две области человеческого познания — музыка и археология, синтез которых делает возможным невероятное.

Что такое «музыкальная археология»

Археология и религия; археология и география; археология и политика; археология и общество; археология и... Таких «и...» много. Потому что археолог в своей работе сталкивается с этнографией и антропологией, геологией и географией, палеоботаникой и палеозоологией, физикой и химией, математикой и астрономией. Наконец, с искусством: архитектурой, живописью, скульптурой. И с музыкой. И даже с танцами. Когда наша замечательная танцовщица Галина Уланова готовит сценический образ из жизни далекого прошлого, она многие часы проводит в музеях, внимательно изучая произведения древнего изобразительного искусства. Ее интересует все: прически, костюмы, танцевальные движения. Наверное, Галина Уланова поддержала бы идею исследования «Археология и балет». А об «археологии и музыке» и говорить не приходится!

Археология и музыка... В последнее время все чаще и чаще употребляют выражение «музыкальная археология», о нем спорят, о нем пишут¹. Однако ни в одном энциклопедическом словаре — отечественном

¹ Б. Смоляков, Музыкальная археология, «Наука и жизнь», 1967, № 1, стр. 18—22; Р. Садоков, Страницы ненаписанной книги, там же, стр. 23—26.

или зарубежном — «музыкальная археология» не упоминается. Гораздо больше повезло музыкальной этнографии, музыкальному инструментоведению, музыкальной акустике и т. д., хотя каждая из этих дисциплин определенными аспектами своих исследований обогащает музыкальную археологию. Как наука музыкальная археология еще очень молода. Она — избирательная по своему характеру, это плод синтеза нескольких смежных отраслей. Еще неясны законы ее развития, ощутую находятся методы, используемые ею, изменив характер исследований. Но в том, что музыкальная археология — часть музыкально-исторической науки, имеющая право на самостоятельное существование, не сомневается никто.

Первым, кто достаточно четко определил предмет и задачи музыкальной археологии, был крупнейший наш музыковед Николай Федорович Финдейзен (рис. 1). В его двухтомных «Очерках по истории музыки в России» памятники музыкальной археологии занимают почетное место. Что это за памятники? По мнению Николая Федоровича, музыкальную археологию следует понимать не в узком смысле этого слова, не как изучение только памятников, добытых археологами при археологических раскопках, но в широком музыкально-историческом плане, совпадающем в конечном итоге с разработкой проблем музыкальной культуры древнего мира. В главе о Великом Новгороде ученый пишет: «Среди памятников музыкальной археологии Новгород славился не только гуслими и скоморохами, — славился он и своим колокольным звоном и церковным пением, точнее — своими распевщиками, певчими, а вместе с ними и певческими книгами». И дальше: «В заключение обзора музыкально-культурных древностей (разрядка моя — Р. С.)... необходимо также коснуться письменных памятников и деятелей его (Новгорода — Р. С.) церковнопевческого искусства»². Что же мы видим? Что музыкальная археология (на примере, в данном случае, Новгорода) — не только музыкальные инструменты (гусли) и музыканты (скоморохи), но и колокольный звон, церковное пение и певческие книги. Короче, музыкальная археология — это совокупность музыкально-культурных древностей. Такое определение музыкальной археологии является единственно верным.



Рис. 1. Н. Ф. Финдейзен

В 1920 г. на археологическом отделении Петроградского Государственного университета был создан кабинет музыкальной археологии, где Н. Ф. Финдейзен в течение нескольких лет читал лекции по русской музыкальной археологии и музыкальной палеографии. Горячая увлеченность темой, огромная эрудиция и талант рассказчика снискали ему любовь и уважение многочисленных учеников.

Но было бы ошибочно полагать, будто идея использовать материалы археологических раскопок для изучения музыкальной культуры древнего мира принадлежала исключительно Н. Ф. Финдейзену. Еще на заре

² Н. Ф. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в., т. I, вып. 2, М. — Л., 1928, стр. 128, 136.

развития отечественной и зарубежной археологии обращали на себя внимание многочисленные изображения музыкантов с музыкальными инструментами, а также находки самих музыкальных инструментов. Как и положено в таких случаях, их описывали, публиковали (а иногда и нет) и ...забывали. Это в худшем случае, а в лучшем — какой-нибудь любитель музыкальных древностей случайно наткнулся на такую публикацию и «открывал» ее заново для себя и своих коллег. Вот в этой «случайности» и крылась трагедия еще не родившейся науки.

На страницах современной археологической литературы можно зачастую встретить публикации изображений музыкантов с музыкальными инструментами, а также сообщения о находках подлинных музыкальных инструментов. Публикации принадлежат почти всегда перу авторов раскопок, которые по мере сил и возможностей дают первоначальную трактовку материала. Со страниц специальных археологических изданий эти материалы перекочевывают в музыкально-исторические сочинения и путешествуют там исключительно как иллюстрации, не выходя за рамки «вторичного» материала. Удивительно, но почти нет работ, где бы музыкально-археологический памятник стал предметом исследования специалиста-музыковеда! Существует некая «таинственная» грань, препятствующая выходу такого памятника из среды иллюстративной в область специального его изучения. Несомненно, в устранении этой ненормальности должны быть заинтересованы прежде всего историки музыки. Это касается не только опубликованных, но и не опубликованных, хранящихся в подвалах музеев и фондах различных археологических экспедиций материалов, удельный вес которых, по сравнению с публикациями, огромен. И, по-видимому, главным в такой работе должна быть полная каталогизация обнаруженных «вторично» материалов, ибо только единый свод источников, ценность которого сама по себе была бы огромна, может наилучшим и быстрейшим способом подтянуть археолого-музыкальные тылы в историческом музыковедении.

Ценность трудов Н. Ф. Финдейзена как раз и состоит в том, что он первым попытался осуществить эту работу на русских материалах.

Флейта лесного бога

...В тот год лето было жаркое и сухое. Заволжский отряд археологической экспедиции Саратовского университета разбил свой палаточный городок возле села Скатовки. Предстояло копать курганы. Их было пять, невысокие плоские возвышенности. Если бы не точный глаз археологов, никто и не заметил бы этих заросших травой «плюшек». Перед тем, как сделать первый удар лопатой, гадали, когда они были насыпаны. Хотелось раскопать курганы древнее, а начальник экспедиции И. В. Силицын мечтал только о «бронзовом» кургане. Первая же земляная гробница повергла мечты археологов в прах! Под насыпью лежали останки кочевника золотоордынского времени, рядом покоились принадлежащие ему вещи. Обыкновенные, хорошо известные археологам, вещи! Раскопщики недоверчиво покосились на второй курган, схватились за лопаты и ...через некоторое время стало ясно, что он того же времени, что и первый. Мечты о «бронзовом» кургане уходили в туманную даль. Когда покончили с третьим и четвертым курганами, в руках у археологов оказалась коллекция типичных кочевнических вещей: колчаны из бересты, стремена, удила, кожаные сумки и даже кресало и кремни. Оставался последний, пятый курган. Что таит он в своих нед-

рах? Впрочем, такого вопроса даже и не возникало. Известно, что: еще один кочевник.

Надо сказать, что археолог, помимо множества практических навыков, должен обладать еще и музыкальным слухом. Знаете, для чего? Чтобы услышать, где грунт не тронут, а где вскопан. Иными словами, по звону лопаты археолог, если он копает курганы, должен уметь определить край могилы. Когда археологи, копавшие пятый скатовский курган, услышали, что звонкий стук лопат вдруг сменился на мягкий,

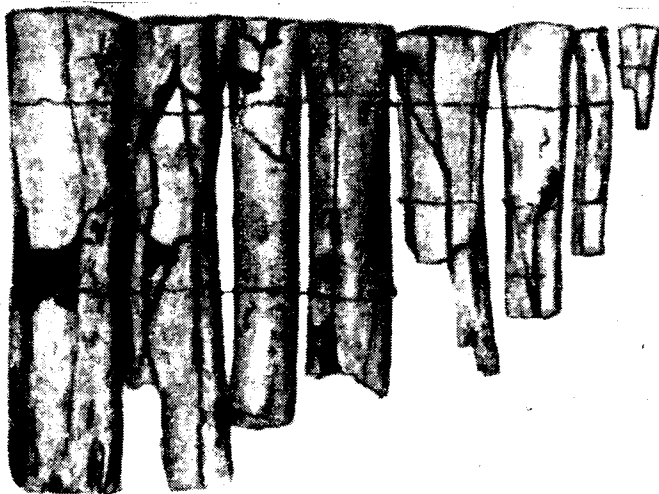


Рис. 2. Флейта Пана из кургана близ с. Скатовка

шуршащий, они поняли, что под ними могильная камера. Потому что земля в ней мягкая и рыхлая, не в пример плотным и звонким стенкам. И вдруг... Из земли, словно цыпленок из яйца, проклюнулся горшок. Хороший такой глиняный горшок с простым и красноречивым орнаментом. Горшку было 5 000 лет! По сравнению с ним все эти кочевники были просто детьми. Ведь между ними стоял умопомрачительный частокол веков! Археологи радостно и облегченно вздохнули. Наконец-то! Бронза! Вскоре появился другой горшок, затем третий. А вот и сам хозяин! Желтый, словно лакированный, лоб черепа, пустые глазницы, вытянутые вдоль туловища распавшиеся кости рук...

Но что это? Возле одного из сосудов лежит кучка тонких хрупких косточек, обильно посыпанных красной краской. Несколько осторожных взмахов мягкой кистью — и глазам изумленных археологов предстали восемь маленьких костяных трубочек разной длины и неодинакового диаметра. Когда их рассмотрели, то оказалось, что края у каждой трубочки очень ровные и аккуратно обработаны, а бока отшлифованы. Что и говорить, находка была необычной. В таких случаях разгадка либо приходит сразу, либо вообще не приходит. Назначение восьми костяных трубочек из кургана № 5 было сформулировано кратко и точно: «духовой музыкальный инструмент типа флейты Пана» (рис. 2). Погребенный в кургане человек, без сомнения, любил и умел играть на этом инструменте, и когда он умер, сородичи простодушно решили, что ему будет неуютно на том свете без сладостных и нежных звуков его флей-

ты, и бросили ее к нему в могилу. Так он и пришел к нам спустя пять тысячелетий, со своими горшками, бронзовым ножом и флейтой³.

Самое любопытное в этой истории то, что в начале III тысячелетия до н. э., т. е. тогда, когда безвестный поволжский любитель музыки наигрывал свои нехитрые мелодии, мифа о Пане еще не существовало. Миф этот возник в Греции спустя тысячелетие. Все в этом мифе, начиная с рождения Пана, необычно.

Родителями его были вполне «нормальные» боги: Гермес и нимфа Дриопа. Новорожденный же оказался настолько страшен — волосатый, с рогами и копытами, бородой, кривым носом, — что мать, напуганная видом младенца, убежала. Отец Пана Гермес подобрал ребенка и отнес его на Олимп. Боги долго и оглушительно хохотали, нарекли мальчика Паном и оставили его у себя. Но волосатый бог повел себя довольно странно: он не остался на Олимпе, а ушел бродить по лесам и полям, пас скот, развлекался с нимфами. Однажды встретил Пан очаровательную нимфу Сирингу, влюбился в нее, но, увы, без взаимности. Пан так настойчиво преследовал Сирингу, что она, не выдержав домогательств, обратилась в бегство. Быстрее ветра летела нимфа, но еще быстрее несли козлоногий Пан. В одном месте, как на беду, преградила путь Сиринге река. А Пан вот-вот настигнет прекрасную девушку! Возмолилась Сиринга речному богу, умоляя спасти ее от уродливого ненавистного Пана. Услышал ее бог и превратил Сирингу в тростник. Опечаленный Пан срезал несколько стеблей, сделал из них многоствольную флейту и удалился в лесистые горы. С тех пор путники, оказавшиеся в аркадских горах, часто слышат нежные и грустные звуки флейты. Это Пан оплакивает неудавшуюся свою любовь (рис. 3).



Рис. 3. Пан с флейтой

Инструментоведение знает немало примеров, когда необычные по своему конструктивному решению музыкальные инструменты имели шумный, но недолгий успех. Но известны

инструменты, которые, имея за плечами несколько тысячелетий, в почти неизменном виде существуют по сей день. К первым относятся, например, стеклянная гармоника и гвоздевая скрипка, а ко вторым — некоторые виды арф и флейта Пана. Чтобы увидеть и послушать флейту козлоногого бога, вовсе не обязательно, скажем, ехать в какие-нибудь далекие и экзотические страны, а достаточно перебраться в Курскую область, где и сейчас много и охотно играют на кугиклах (так называют здесь флейту Пана). Причем, не понятно, почему только женщины.

Кугиклы состоят из трех или пяти (чаще из пяти) тростниковых дудочек, одинаковых по диаметру, но разных по длине. Нижние концы дудочек наглухо закрыты, так что каждая дудочка дает только один звук, а все вместе образуют диатонический звукоряд (до, ре, ми, фа, соль). Кугиклы — инструмент ансамблевый, играют обычно 3—4 женщины, сопровождая сельскую пляску.

³ Подробнее об этих раскопках см.: М. Исхизов, Загадки древних курганов, Саратов, 1961, стр. 27—36.

Автор «Загадок древних курганов» М. Исхизов высказал интересную мысль: не отсюда ли, с приволжских степей, начинается древнегреческий миф о Пане? За это говорит и время распространения скатовской флейты (начало III тысячелетия до н. э., а легенда о Пане возникла во II тысячелетии до н. э.), и облик самого Пана, столь не похожего на олимпийцев, и, наконец, его роль покровителя лесов, рощ, стад и пастухов. Не возник ли образ Пана у греков тогда, когда при встречах с бородатыми скотоводами южнорусских степей они слышали чарующие звуки неведомого инструмента, одного из тех, чей остов нашли в кургане № 5 близ села Скатовка?

Зазвучавшая фреска

У южных отрогов Султануиздага, там, где разноцветные ступенчатые обнажения окаймляют черный скалистый хребет, поднимаются величественные развалины древнего города. Никто не знает его настоящего имени, все зовут город просто и безлико: Топрак-кала (Земляная крепость). Пучеглазые ящерицы сторожат молчание темных осыпающихся сводов; вверху, в блеклом выцветшем небе неподвижно висят на раскинутых крыльях черноперые птицы — гарнизон мертво-солнечного безмолвия (рис. 4).



Рис. 4. Дворец Топрак-Кала после раскопок

При раскопках Топрак-калы были обнаружены живописные изображения трех девушек, играющих на своеобразных музыкальных инструментах: угловой девятиструнной арфе (рис. 5), двуструнном лютневом инструменте и двустороннем барабане, похожем на песочные часы. Прекрасные хорезмийки сидят на темных ковриках в ряд, поджав ноги «постурецки». Слева барабанщица, в центре лютнистка, замыкает ряд большеглазая смеющаяся арфистка. На ней широкая свободная юбка из ткани светлопепельного цвета, шея, плечи и живот обнажены. На руках и шее тонкие браслеты. Черные густые волосы от прямого пробора волнообразно начесаны на лоб и пышными прядями падают на плечи.

Когда рассматриваешь изображения девушек-музыкантш, дополняя и в известной мере реконструируя уничтоженные временем места, создается впечатление, что девушки как бы «сфотографированы» за игрой.

Это не бездушные статичные фигуры, а живые люди. Вот, например, арфистка: легкий полуоборот и изящный наклон головы — не поза, а движение. Рассыпанные кудри и веселая ее улыбка говорят о страстности и легкости исполнения. А лютнистка! Кисть ее, выписанная на «одном дыхании», почти стирает грань между иллюзией и действительностью. Кажется, что она вот-вот заскользит по грифу, следуя за прихотливой мелодией (рис. 6). Чтобы услышать (мысленно, конечно) барабанщицу, можно сравнить ее с барабанщицей Айртамского фриза⁴.

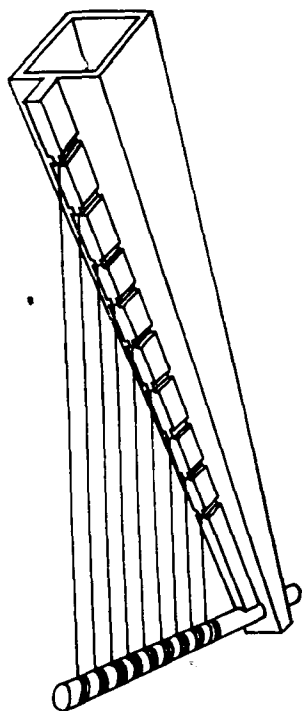


Рис. 5. Древнехорезмийская большая угловая арфа. Реконструкция

Спокойный и немного бесстрастный аккомпанемент айртамской музыкантши не имеет ничего общего с мелкоритмической вязью древнехорезмийского усуля⁵.

Таланту безвестного древнего живописца были свойственны не только умение передать жизненную правду созданных им образов, скорее всего, портретных в своей основе, но и исключительная

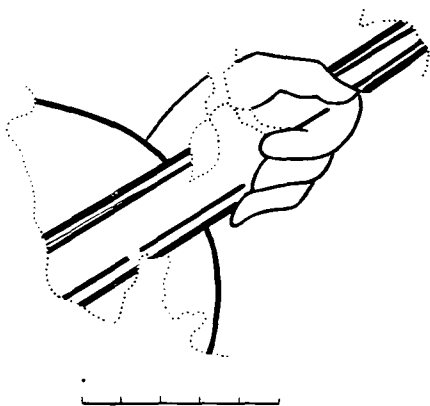


Рис. 6. Топрак-Кала. Фрагмент живописного изображения лютневидного инструмента с кистью музыканта

точность в изображении деталей. Музыкальные инструменты выписаны настолько тщательно и с такими подробностями, что не приходится долго ломать голову над устройством того или иного конструктивного узла. Вот, например, барабан: мощные черные мазки точно и ясно обозначают накладные браслеты по краям кожаных мембран и на перехвате инструмента, а также скользящий шнур, стягивающий их (рис. 7). Однако наибольшего эффекта добивается художник в изображении положения кистей рук на струнах арфы и лютни, и в момент удара по барабану. Это чрезвычайно важное обстоятельство. Я прошу читателя обратить особое внимание на следующие три момента, совокупность которых, как это будет показано ниже, переводит линии рисунка в звук:

1. Кисти рук арфистки лежат на струнах, ближайших к углу инструмента, то есть на коротких струнах.

⁴ Замечательный памятник греко-бактрийского искусства с изображениями музыкантов. Найден в местечке Айртам близ г. Термеза.

⁵ Усуль — ритмическая формула, издавна употребляемая при игре на ударных инструментах в музыке среднеазиатских народов.

2. Пальцы лютнистки укорачивают струны в месте соединения грифа с корпусом.

3. Обеими кистями барабанщица бьет по мембране малого диаметра. Теперь немного истории. Росписи дворца Топрак-кала датируются рубежом III и IV вв. н. э. Что же происходит в Хорезме в это время?

Примерно на рубеже I и II вв. н. э. Хорезм входит в состав грандиозной среднеазиатско-индийской империи Кушанов. Такое вассальное, зависимое положение длится около ста лет, после чего (в начале III в. н. э.) Хорезм восстанавливает свой политический суверенитет и становится могущественным государством. Чтобы подчеркнуть величие новой державы, строится колоссальный трехбашенный дворец Топрак-кала со множеством помещений, интерьер которых пышно украшается росписями, скульптурой, архитектурным декором. Все направлено на укрепление и развитие одной мысли: освобождение — независимость — величие. Однако механического отказа от культурных заимствований и влияний не происходит. Индийская культура оказала на Хорезм чрезвычайное сильное воздействие. Памятники топрак-калинского искусства ярко свидетельствуют и о творческих связях хорезмийских художников, декораторов, музыкантов с индо-буддийскими мастерами, и о преломлении этих связей на своей местной, веками складывавшейся хорезмской почве. Вот в таком бурном историческом водовороте и выступает музыка древнего Хорезма.

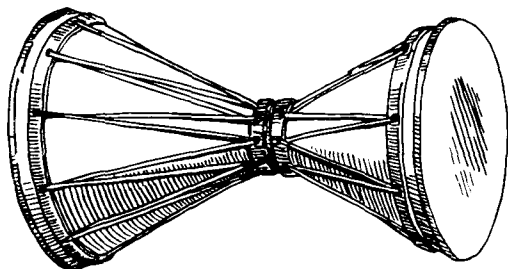


Рис. 7. Двусторонний барабан в виде песочных часов. Реконструкция

Несколько лет назад я путешествовал по Хорезмской области, собирая музыку и песни. В одном из колхозов мне указали дом, где наверняка можно было услышать много интересного. Так и оказалось. За несколько дней моя рабочая папка изрядно вспухла от бесчисленных записей. По окончании работы Айтбай-ага и его товарищи-музыканты устроили своеобразный концерт⁶. Одна из прозвучавших инструментальных пьес оказалась довольно любопытной.

Мелодия была тягучей, плавной. Она неторопливо взбиралась наверх и, постояв немного, опускалась. Потом она так же спокойно и величаво поднималась, достигала какой-то невидимой вершины и, замерев, падала вниз. Затем опять взлет, и опять падение. Но чувствовалось, что силы нарастают, звучание инструментов становилось громче, и постепенно возникло нетерпеливое ожидание победы. Она была близка, армий звуков под барабанный грохот шли на последний приступ звуковой высоты, еще, еще немного...

Я незаметно посмотрел на своих спутников. Они сидели, напряженно внимая диковинной страстной мелодии. Она же, казалось, обрела самостоятельность, и, как джиг, выпущенный из сосуда, бушевала во-

⁶ Во всех случаях исполнение было ансамблевым: трио или дуэтом. Из ударных была дарья (бубен), духовые — сурнай или буламан, струнные — дутар, ребаб и скрипка. Скрипка за последние тридцать-сорок лет стала любимым народным инструментом. Играют на ней необычно: инструмент ставят вертикально, упирая торцом корпуса в щиколотки согнутых «по-турецки» ног, а смычком водят по струнам, как это принято при игре на гиджаке или кобызе (рис. 8).

круг независимо от нас и сама по себе. В ней явно ощущался какой-то скрытый мелодический подтекст, это была и узбекская и не узбекская мелодия. В чем дело? Я старался по рисунку музыкальных фраз, по интонациям угадать (именно угадать!) окраску произведения. В конце концов удалось ухватиться за ниточку и, крепко держа ее в руках, размотать весь клубок: основа была местной, налет индийский. Что ж, вещь не такая уже и невероятная, связи с Индией старинные, крепкие.



Рис. 8. Инструментальное трио в составе: скрипка, буламач, дарья

Тем временем исполнение музыкальной пьесы близилось к концу. Мелодическое восхождение, наполненное яростью и ликованием, достигло звуковой вершины и на какое-то мгновение застыло в победном звенящем кличе. В этот момент я случайно посмотрел на руки музыкантов. Кисть скрипача сжимала гриф у его основания, максимально укорачивая струны, пальцы ребабчи застыли в том же положении, а дарьячи выколачивал такую затейливую вязь ритмов, что она сливалась в один дрожащий высокий звук...

Топрак-кала! Резко и по-новому встали передо мной разноцветные изображения древнехорезмийских музыкантов. Помните, арфистка щиплет струны, ближайšie к углу инструмента, т. е. короткие струны, а ведь они чем короче, тем выше их звучание. Но может быть, это только домысел и древний живописец ничего этого не имел в виду? Обратимся к лютнистке. Она, как и наш скрипач, укорачивает струны у основания грифа. Но ведь в этом месте они звучат только высоко. Случайность, прихоть живописца? Вряд ли, такое подчеркивание высокого звукоизвлечения должно пораживать. И действительно, положение рук барабанщицы уносит все сомнения и ставит точку. Сложенными лопаточками пальцами обеих рук она бьет в мембрану меньшего диаметра, что опять соответствует высокому звучанию.

Таким образом, топрак-калинский художник, несомненно хорошо знавший музыку, намеренно изобразил момент, когда все три музыканта одновременно ведут единую партию в высоком регистре. И в унисон, добавим мы, потому что среднеазиатская народная музыка (инструментальная и инструментально-вокальная) на всем протяжении своей истории была одноголосна, а исполнение ее унисонно. Посудите сами, если бы художнику нужно было показать просто трех играющих музыкантов, он мог бы и не акцентировать внимание (и свое, и зрителя) на высоком

звукоизвлечении. Тем не менее, он сделал это, что особенно ярко подчеркивается сценой игры на барабане. По-видимому, здесь, как и в игре наших музыкантов, мы сталкиваемся с кульминацией, вершиной музыкального произведения, которая всегда выражается наиболее высоким звуком. В современной узбекской инструментально-вокальной музыке такой вершиной, способствующей эмоциональной напряженности произведения, является аудж, всегда с нетерпением ожидаемый и волнующий слушателей. Кроме того, аудж позволяет певцу продемонстрировать свое вокальное мастерство. Недаром узбекские профессиональные певцы — представители своеобразной «школы» ауджа — состязались в исполнении песен, где обязательно был яркий аудж⁷. Как необходимый элемент песенного и макомного⁸ творчества, аудж своими корнями уходит в глубокую древность. В кульминационном моменте игры топрак-калинских музыкантш можно, очевидно, видеть одну из разновидностей древней формы ауджа.

...Наступило молчание. Музыканты вытирали цветными платками потные лица. Я подошел к старшему из музыкантов.

— Спасибо, Айтбай-ага. Но скажите, что это за вещь, которую вы сейчас играли? Она очень красивая ...и странная.

Он мягко улыбнулся и медленно ответил.

— Да, вы правы, мелодия ее непривычна.

Видно было, что он еще весь во власти музыки. Нежно поглаживая свою скрипку, он задумчиво смотрел куда-то в сторону. Я понял, что торопить его не следует.

— Это очень старая мелодия, — тихо сказал Айтбай. — Я слышал ее от моего деда, а тот, в свою очередь, перенял ее от своего отца... Как она называется? — Айтбай пожал плечами. — Этого никто не знает. Да и не любят ее...

Не любят? Почему, кто? За этим признанием старого музыканта крылась какая-то загадка, возможно, проливающая свет на происхождение и историю песни. Это обстоятельство нужно было выяснить тут же, немедленно.

— Айтбай-ага, — осторожно начал я, — вы великолепно сыграли эту старинную мелодию. Разве ее можно не любить? Мои товарищи и я просто потрясены ее редкой красотой. А вам, неужели вам она не нравится?

— Дело не в нас, — досадливо перебил меня Айтбай, — а в церковниках. Они говорят, что не приличествует истинному мусульманину играть и слушать эту пьесу, она, мол, греховна. Ну, а мы... мы, как видите, грешим.

Айтбай и не подозревал, как много исторического смысла крылось в его словах. Эта старинная хорезмийская мелодия была создана, по-видимому, задолго до арабского нашествия, отличалась героическим характером и звала хорезмийцев на борьбу с захватчиками. Тот индийский «налет», придающий своеобразную «окраску» пьесе, мог возникнуть лишь во время наибольшего сближения с культурой Индии, когда Хорезм потерял свою самостоятельность и был включен в состав могущественной державы Кушанов. Очевидно, в это самое время и обрела свою жизнь одна из народных свободолюбивых песен. Особое значение она должна была приобрести в течение третьего столетия нашей эры, когда,

⁷ В. А. Успенский, *Аудж-и-Тюрк и его роль в развитии народной песни Бухары, Ташкент, 1936* (Институт искусствознания Министерства культуры УзССР, рукопись).

⁸ Макомы — цикл многочастных вокально-инструментальных сюит.

судя по нумизматическим материалам, хорезмийские правители довольно решительно освободились от владычества Кушанов, построив в ознаменование этого события величественный трехбашенный замок. Вполне естественно, что музыке, помогавшей освобождению, музыке, возвеличивающей новую державу, нашлось — и довольно значительное — место в новой резиденции хорезмшахов. Утверждать, что древнехорезмийский художник «изобразил» именно ту песню, которую нам довелось слышать в современном Хорезме, было бы чересчур смело. Но можно быть уверенным, что он изобразил одну из такого рода песен, своего рода «гимн освобождения». Этой песне (или мелодии) через четыре столетия вновь пришлось звать соотечественников к сопротивлению. Вот что писал о «культурной миссии» арабских завоевателей великий хорезмийский ученый ал-Бируни: «И уничтожил Кутейба (арабский полководец, наместник Хорасана — Р. С.) людей, которые хорошо знали хорезмийскую письменность, ведали их предания и обучали (наукам), существовавшим у хорезмийцев, и подверг их всяким терзаниям, и стали (эти предания) столь сокрытыми, что нельзя уже узнать в точности, что (было с хорезмийцами даже) после возникновения ислама»⁹.

Понятно, что жесточайшим репрессиям подвергалась и древняя самобытная музыкальная культура. Но народ все же сумел сохранить и пронести через столетия лучшее из созданного им. Ведь в народной музыке, песнях, танцах заключен дух, самосознание народа. А дух талантливой свободолюбивого народа сломить нельзя. Так же, как невозможно убить песню. Единственное, что можно сделать — это запретить ее, проклясть, объявить неугодной богу. По этому пути и пошло мусульманское духовенство. Вот почему старинная хорезмская мелодия оказалась «нелюбимой», «отверженной», название ее забыто, а исполнение приравнено к тягчайшему греху.

Нет, Айтбай-ага, вы не грешите. Забудьте это темное, глухое слово. Вы делаете то, что называется подвигом, как делали его до вас многие и многие безвестные музыканты. И они и вы — звенья вечно живой связи времен.

Приходите на концерт древнегрузинской музыки

Это был удивительный день, 26 ноября 1956 года.

Зал заседаний Грузинской Академии наук переполнен. Академики и музыканты, журналисты и актеры взволнованно переговариваются и восхищенно разводят руками. Только что с трибуны сошел человек, доложивший высокому собранию результаты своей многолетней тяжелой и блистательной работы. Без сомнения, такого заседания Академия еще не выдвала. Доклад — концерт!

Тотчас после доклада в зал вошли артисты Государственной капеллы, за рояль сел пианист, дирижер взмахнул рукой и... под сводами Академии полилась могучая и скорбная «Песнь покаяния», сочиненная композитором X века н. э. Григорием Хандзтели на слова грузинского царя Давида Строителя.

Когда настанет время последнего вздоха,
Величие царственности пройдет и слава померкнет,
Радость станет излишней,
Цветение увянет,
Другой получит скипетр,
За другим встанет воинство,—
Тогда помилуй меня, мой всевышний судья!¹⁰

⁹ Абу Рейхан Бируни, Памятники минувших поколений. Избранные произведения, т. I, Ташкент, 1957, стр. 48.

¹⁰ И. Андроников, Разгадка тысячелетней тайны, «Новый мир», 1962, № 9, стр. 230.

Что это? Неужели возможно такое? Чтобы музыка, звучавшая тысячу лет назад и забытая за непонятной вязью древних нот, вновь ожила и донесла до нас дыхание тысячелетий?..

«Я, Микаэль Модрекили, потрудился и в результате тщательных поисков собрал отовсюду все песнопения, какие нашел на грузинском языке, и записал их в эту святую книгу истинно... сохраняя чистоту напевов, без ошибок в музыкальных знаках».

Эти строки были написаны в конце X века н. э., тысячу лет назад. Микаэль Модрекили, грузинский композитор и поэт, действительно, много и славно потрудился. В рукописи, которую в 1885 г. Николай Дадiani, внук поэта Александра Чавчавадзе, передал в дар тифлисскому музею, было только (только!) 544 страницы. В начале и середине не хватало еще 720 страниц, не было и конца. Так что мы не знаем, сколько же страниц было исписано трудолюбивым Модрекили. Песнопения писаны на пергаменте черным старинным шрифтом, а над и под каждой строкой киноварью (красным) выведены музыкальные знаки. Таинственные древнегрузинские ноты, за которыми, словно за бесчисленными печатями, скрыта тысячелетняя музыкальная загадка! Тексты гимнов читались сравнительно легко, но музыка... музыка была мертва.

Помимо сборника Модрекили, есть еще несколько нотированных древнегрузинских рукописей того же времени. Так, в Институте рукописей АН Грузинской ССР хранится сборник, переписанный в конце X в. неким Иорданом, и еще три рукописи. А кроме этих пяти, известны еще четыре: одна в Греции, в Иверском монастыре на Афоне, и три на Синае, в книгохранилище монастыря св. Екатерины. Во всех девяти рукописях записаны 1300 хоралов, относящихся к VIII—X вв. н. э. И все эти 1300 гимнов читались, но не пелись. Потому что красные музыкальные знаки упорно сопротивлялись дешифровке.

Когда Павле Ингороква, историк и филолог, большой знаток древнегрузинской поэзии, заинтересовался церковными гимнами, он и не думал, что со временем его историко-литературные занятия приведут к одному из крупнейших открытий в области музыки. Гимны существовали для П. Ингороква только как литературный памятник. Многие музыковеды, грузинские и зарубежные, уже давно пытались разгадать тайну рисованных музыкальных знаков. Впрочем, без всякого успеха. Потому что они, как оказалось впоследствии, шли по неверному пути: знаки анализировались вне связи с литературным текстом. В этом и крылась ошибка. Может быть, то обстоятельство, что П. Ингороква не думал о музыке, и помогло ему добиться успеха там, где другие оказались бессильны.

Ученый, конечно, знал об этих попытках, равно как и о том, что тексты гимнов, по общему мнению, были прозаическими. Почему-то думали, что если текст идет подряд, сплошной строкой, значит это проза.

— Никто не учитывал, — недоуменно говорил П. Ингороква, — что в древности стихи и прозу писали сплошным текстом. Когда я стал вчитываться в тексты гимнов, я уловил в них сложный ритм.

Ритм! Это было так необычно, что исследователь отложил все дела и занялся... арифметикой. Дело в том, что в текстах есть точки. П. Ингороква заподозрил давно, что это не простые знаки препинания, а знаки, несущие иные функции. Но какие именно? О своих упражнениях в арифметике ученый говорит так: «Я стал подсчитывать количество слогов между точками и обнаружил в них поразительную закономерность. Так, в первом абзаце одного из гимнов количество слогов между точками да-

ет ряд: 7, 7, 7, 11, 7, 7, 5; та же последовательность прослеживается и в других абзацах, вплоть до конца первой песни гимна. Беру второй текст и снова: 5, 10, 5, 11, 5, 8, 10. И то же чередование числа слогов сохраняется до конца текста»¹¹. И так во всех гимнах. Без исключения! Значит, точки в тексте не точки, а обозначение метра (размера) стиха. Дальнейший анализ показал, что гимны — это стихи. Правда, без рифм.

Таково было первое открытие П. Ингороква.

Но на этом ученый не остановился. Внутренняя логика научного поиска неудержимо влекла его дальше, было бы преступлением не поддаться этому искушению. В чем заключалось искушение, П. Ингороква отлично понимал. Послушайте, как решительно и точно (главное, точно!) ученый говорит о дальнейшей задаче: «Надо было раскрыть тайну музыки, ритмическая пульсация которой уже чувствовалась в самом строе стиха»¹².

Действительно, связь ритма музыки с ритмом стиха огромна. Особенно ярко она выступала в средневековых песнопениях, где музыка играла подчиненную роль, помогая раскрытию поэтического текста. Поэтому музыкальный ритм диктовался исключительно ритмом стиха.

Приступая к расшифровке таинственных музыкальных знаков, П. Ингороква чуть-чуть хитрил, говоря, что ему ничего не известно. На самом деле, он разгадал один знак, еще когда работал над стихотворными текстами гимнов. Это была точка, красная «музыкальная» точка. Она соответствовала черной точке (вспомним, что ею обозначали метр стиха). И так было решительно всюду. Значит, заключил П. Ингороква, красная точка — знак музыкального метра, соответствующего метру стиха.

А сколько же было всего музыкальных знаков?

Их оказалось не так много: всего восемнадцать, один из которых — красная точка — был разгадан. Некоторые из этих знаков употреблялись часто, другие реже, третьи совсем редко. Нужно было найти какую-то закономерность во всем этом, иными словами, найти наиболее употребительные знаки. П. Ингороква в следующих словах определил свою ближайшую задачу: «...выяснить, сколько раз повторяется каждый знак во всех песнопениях всех нотированных рукописей, какое количество слогов стихотворного текста приходится на каждый знак»¹³. Один только сборник Модрекили насчитывает 544 страницы, а всех хоралов во всех рукописях 1300! Уму непостижимо, как это П. Ингороква не запутался в своих выписках, таблицах, прочих разных бумажках. И все для того, чтобы впоследствии очень просто написать: «Оказалось, что основных знаков 8». Остальные десять — дополнительные, редко встречающиеся.

Итак, восемь. Восемь нотных знаков. Магическое число! Одно оно говорило, что древнегрузинская нотопись — так называемый алфавит музыкальных звуков — основана на октаве. Каждая из восьми ее ступеней обозначалась одним из восьми знаков.

Каким?

Для этого нужно было знать последовательность знаков, т. е. какой знак за каким идет. Это очень трудно, но П. Ингороква узнал. Чтобы понять, — как, — нужно сделать небольшой экскурс в теорию музыки.

¹¹ П. Ингороква, Музыка, ожившая через тысячелетие, «Курьер ЮНЕСКО», 1962, № 5, стр. 26.

¹² Там же.

¹³ Там же, стр. 27.

Октава — 8-ступенная гамма — четко делится на две части: нижнюю, состоящую из четырех ступеней, и верхнюю, тоже четырехступенную. Между этими частями — «центр». Ступени нижней части имеют «восходящую» тенденцию к «центру», а верхние ступени — такую же тенденцию, но от «центра». Образно выражаясь, обе части находятся как бы в зеркальной зависимости.

Так вот, прежде чем решить задачу о последовательности музыкальных знаков, П. Ингороква выяснил, что восьмерка их тоже распадается на две части: нижнюю, которая пишется под строкой текста, и верхнюю,

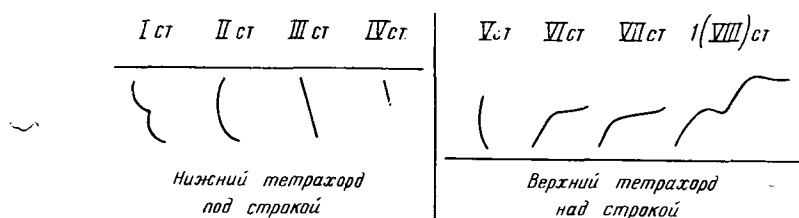


Рис. 9. Таблица последовательности музыкальных знаков

над строкой. Четыре знака под строкой, и четыре над ней. Следовательно, одна большая задача распалась на две маленькие: установить порядок следования четырех нижних знаков и столько же верхних.

И ту, и другую задачу П. Ингороква решил, исходя из начертания нотных знаков. Это, рассуждал ученый, не случайный набор условных знаков, а целая система, графика которой находится в строгом соответствии с музыкальным строем октавы. Легко заметить, что среди знаков нижнего и верхнего рядов, есть более сложные по своему начертанию и менее сложные (рис. 9). Весь вопрос в том, обозначается ли первая ступень октавы более сложным или менее сложным знаком. И. П. Ингороква опять принимается за подсчеты. Оказалось, что из всей восьмерки наиболее часто встречается простой знак в виде скобки (в верхнем ряду). Почему? П. Ингороква предлагает следующую параллель: в церковной музыке наиболее употребительна V ступень октавы, называемая «доминантой». Это своеобразный «центр» мелодии, вокруг которого она вертится. Следовательно, если простые по своему начертанию знаки, а скобка была простым знаком, стремятся к «центру», то по краям будут сложные. Это подтвердилось еще и тем, что, по законам музыки, последняя ступень в произведении должна быть тоникой, т. е. I или VIII ступенью октавы. В исследуемых песнопениях I и VIII ступени изображались только сложными знаками. Если посмотреть на шкалу последовательности знаков, составленную самим П. Ингороква, можно убедиться в том, что, во-первых, знаки, идущие к «центру», упрощаются по своему начертанию, а, во-вторых, крайние знаки (например, I и VIII, II и VII и т. д. ступени) чем-то схожи друг с другом. Вот в этой схожести и заключено, как выражается П. Ингороква, «зеркальное подобие» нижнего и верхнего рядов октавы.

Составлением шкалы последовательности знаков закончился важный этап в исследовании П. Ингороква. Однако нужно было еще заставить знаки зазвучать, т. е. установить, какой звук скрыт за тем или иным знаком.

Еще в самом начале П. Ингороква заметил, что над первой строкой каждого гимна есть шрипска, своего рода указание, на какой «глас»

его петь. И таких «гласов» было восемь. Опять восемь! Впрочем, особой тайны они не составляли. Это было обычное «осьмогласие» древнехристианской музыки, в котором каждый «глас» (т. е. диатонический лад) точно определяет, как читать знаки восьмиступенной гаммы. Допустим, «первый глас» — это гамма, начинающаяся от ре, «второй глас» — от ми и т. д. Иначе говоря, каждый «глас» — не что иное, как нынешний «ключ» в современной нотной системе.

Все! Теперь можно переводить древнегрузинские знаки на язык современных нот.

...Павле Ингореква осторожно поставил на пюпитр рояля толстую нотную тетрадь. Сел. Еще раз взглянул на название древнего гимна: «Гихароден» («Радуйся»). Он был написан в честь девы Марии тысячу лет назад. П. Ингореква взял первый звук...

«Трудно передать неповторимое переживание тех минут, — вспоминал потом ученый, — когда я впервые услышал звуки, доносившиеся до меня из глубин веков, звуки, отделенные от нас десятью столетиями. Ведь если бы в расшифровке была допущена хоть одна ошибка, в результате получился бы случайный и бессмысленный набор звуков. А между тем... между тем звучала прекрасная торжественная мелодия!»¹⁴.

Из сборника М. Модрекили Павле Ингореква расшифровал свыше 80 песнопений. Все они были воспроизведены на музыкальном инструменте и «...во всех случаях зазвучала величественная древнегрузинская музыка, привлекающая своей гимнической импозантностью»¹⁵.

Эпилог этой истории столь же необычен, сколь и славен. Чтобы еще раз проверить свои выводы, на этот раз с другой стороны, П. Ингореква проделал следующее: он начал изучать записанные в XIX в. древнегрузинские хоровые песни и песнопения, справедливо полагая, что в них он сможет найти отзвуки, пусть немногочисленные и видоизмененные, песнопений X в. И что же! Надежды П. Ингореква оправдались: народная музыка XIX в. в основных моментах совпала с музыкальным материалом песнопений X века.

В 1955 г. П. Ингореква опубликовал свой труд объемом более тысячи страниц. Книга называется: «Георгий Мерчуле. Очерки по истории литературы, культуры и государственной жизни древней Грузии». А 26 ноября 1956 г. в Академии Наук Грузии состоялся тот необычный доклад-концерт, о котором мы уже рассказали.

* * *

В одном из номеров «Правды Востока» внимание читателей привлекла заметка под неожиданным названием «Флейта из бронзового века»¹⁶. В ней говорилось, что в погребении, раскопанном ташкентскими археологами у кишлака Муминабад (Самаркандская область) и датированном эпохой бронзы, была найдена одностольная флейта. Выточенная из дельной кости, она лежала среди золотых, серебряных и бронзовых украшений, осыпавших останки женщины. Тут же лежало и небольшое зеркальце. Флейта, которой по крайней мере пять тысяч лет, настолько хорошо сохранилась, что, по утверждению специалистов, она скоро запо-

¹⁴ П. Ингореква, Указ. раб., стр. 27, 34.

¹⁵ А. Мачавариани, Важное открытие грузинского ученого, «Сов. музыка», 1957, № 9, стр. 104.

¹⁶ В. Попандопуло, Флейта из бронзового века, «Правда Востока», 1967, 24 сентября.

ет. И тогда мы, быть может, услышим мелодии, звучавшие когда-то на берегах древнего Зеравшана. Мелодии из глубин тысячелетий.

Находки древних музыкальных инструментов или их изображений редки. Значение их огромно. Это все равно, что найти древнюю рукопись или затерянный в песках пустыни город. Но главное — музыка, звучащая древняя музыка. Потому что музыка и человек неразлучны. Потому что с музыкой рождались, с ней не расставались даже после смерти. И поэтому достойны удивления и восхищения попытки вернуть исчезнувшие, как казалось навсегда, мелодии.

Музыкальная археология удивительно человеческая наука. И потому очень современная. И нужная. Пожелаем ей успеха!
