



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

Р. Л. Садоков

ТАЙНА СЛАДКОЗВУЧНОЙ АРФЫ

(К ИСТОРИЧЕСКОМУ ПРОШЛОМУ
ИСЧЕЗНУВШЕГО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА)

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

Жан-Жорж Кастнер

Сюрприз

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

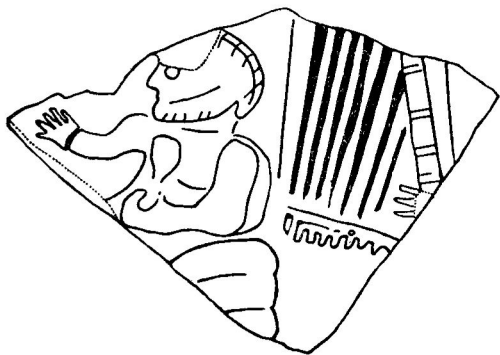
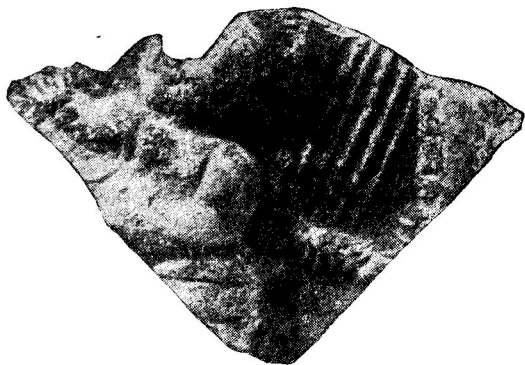


Рис. 1. Звуки арфы улаживают слух пирующего хорезмийского царя. Кой-Крылган-кала, IV—III вв. до н. э.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Серебряное блюдо

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Те мужи царствами овладевают
С обилием снеди и запахов и благоуханиями,
Где постели расстелены
И (где) множество других ценных благ
Для тех, кого ты приобщаешь к себе, о счастье благодатное⁵.

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

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

³ Там же.

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

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

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

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

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

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

Что же они там видят?

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

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

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

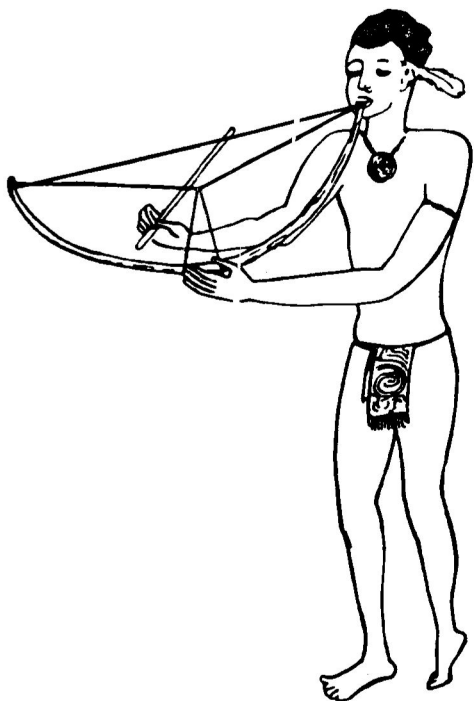


Рис. 2. Музыкальный лук

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

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

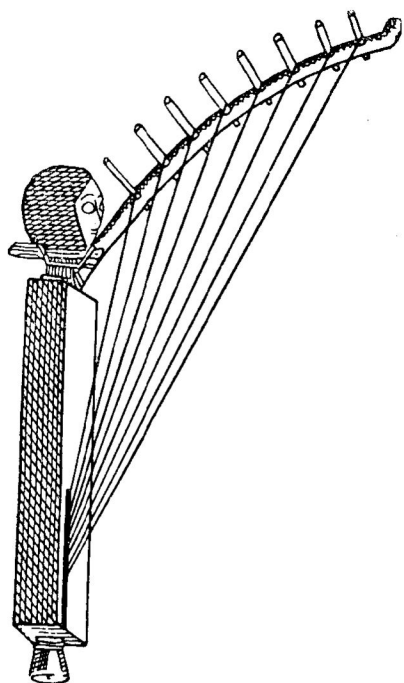


Рис. 3. Многострунная арфа пангве

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

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

Да, есть.

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

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

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

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

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



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

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

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



Рис. 5. Игра на современной бирманской арфе

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

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



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

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

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

Факт украшения арф головками животных не случаен. По сути дела

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

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

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

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

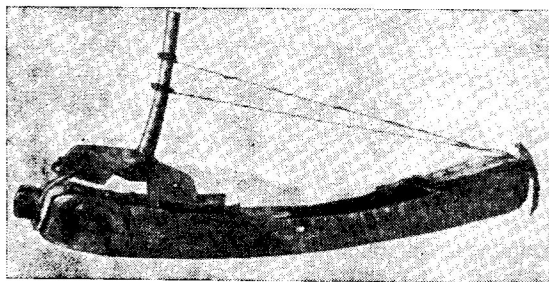


Рис. 7. Арфа из второго Пазырыкского кургана. V—IV вв. до н. э., Алтай

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

Вернемся, однако, в Месопотамию.

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

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

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



Рис. 8. Древнеегипетский инструментальный ансамбль

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Нашествие

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Вот несколько примеров.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вернемся, однако, в Среднюю Азию.

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

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

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

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

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

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

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

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