

ПОВЕСТИ
рассказы



НА СУМЕ

и

НА МОРЕ



очерки

статьи

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ГЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редакционная коллегия:

В. П. БАРДИН, Н. Я. БОЛОТНИКОВ, П. Н. БУРЛАКА,
Б. С. ЕВГЕНЬЕВ, И. А. ЕФРЕМОВ, А. П. КАЗАНЦЕВ,
В. П. КОВАЛЕВСКИЙ, С. И. ЛАРИН (составитель),
А. П. ЛИСИЦЫН, Н. Н. ПРОНИН (ответственный секретарь),
С. М. УСПЕНСКИЙ

Оформление художника А. И. БЕЛЮКИНА

Н 12

На суше и на море. Повести, рассказы, очерки, статьи. Ред. коллегия: С. И. Ларин (сост.) и др. М., «Мысль», 1972.

560 с. с илл. и карт.; 16 л. илл. (Путешествия. Приключения. Фантастика)

Двенадцатый выпуск художественно-географической книги «На суше и на море» открывается повестью Г. Прашкевича «Двое на острове», рассказывающей о трудных буднях вулканологов на одном из Курильских островов.

В сборник включены повести, рассказы и очерки о людях и природе нашей страны и зарубежных стран, о различных экспедициях и исследованиях, зарисовки из жизни животного мира, фантастические рассказы советских и зарубежных авторов. В разделе «Факты. Догадки. Случаи...» помещены научно-популярные статьи и очерки на самые разнообразные темы.



Рюрик Садоков
ПУТЕШЕСТВИЕ В ХОРЕЗМ

Очерки

Автомобиль в пустыне

Это теперь легко попасть в Хорезм. Рейсовый ИЛ-18 за четыре часа доставит вас из Москвы в Нукус, откуда сравнительно просто добраться до любого уголка Хорезма. А раньше, двадцать лет назад, путь был долгим и утомительным: сначала поездом до Чарджоу, затем машинами по левому берегу Амударьи через пески до Ходжейли, потом шаткий первобытный паром перевозил на другую сторону реки, а оттуда через Нукус нужно было опять ехать на юг, в пустыню.

Стремительная, мутная Амударья несется меж двух великих пустынь — Каракумами и Кызылкумами. Если плыть по Амударье на север, Каракумы будут слева, Кызылкумы справа. Однако вытягивать шею и вертеть головой, чтобы увидеть грозные пески, — бесполезное занятие. Их не видно. Потому что по берегам лес и кустарник. А над лесом далекие каменистые холмы с очень длинными и пологими склонами. А вот за холмами — пустыня.

Дорога из Чарджоу в Хорезм идет как раз по этим холмам. Слева, пачинаясь узкими пожевидными клиньями песков на дороге, плывут валы Каракумов, справа за кордопом высоченного светло-желтого камыша поблескивает Амударья.

Панорама меняется мгновенно. За поворотом вдруг все пропадает — и холмы, и лес, остается только песок, пыряющий прямо в Амударью. И сколько он ни сползай, его не убудет, точно так же как бесконечно прожорлива и сама река. Вот они, извечные стихии — вода, земля, небо и солнце! И больше ничего, никаких оазисов, хлопковых полей, овечьих стад. Все здесь замерло в первобытной неприкосновенности. Дорога и та устыдилась нарушить эту девственность — исчезла! Нам это не нравится, экспедиционным полуторкам тоже. Они начинают петлять, брызгать песком, сердиться, кашлять и по очереди замирают. Тишина... Шоферы выскакивают, преувеличенно громко хлопая дверцами кабин и, как по команде, пинают скаты: не спустили ли? С озабоченными лицами опять исчезают в кабинах, давят на педаль газа — и... под завывающий аккомпанемент моторов автомобиля по самую раму зарываются в песок.

Вот с этого началась история Большого Автомобиля в пустыне. Летом 1914 года на пыльной ухабистой дороге между Петро-Александровском и Шейх-Аббас-Вали (нынешними Турткулем и Бируни) появилась странная колесница. Она бежала сама, без посторонней помощи, влекомая таинственной сатанинской силой. На колеснице сидели двое: сухощавый сероглазый русский и туркмен в мохнатой шапке. Первого звали Владимир Владимирович Цинзерлинг, второго — Баба. Они сосредоточенно смотрели на дорогу и, подпрыгивая, неслись вдаль. Сзади бежала молчаливая толпа потрясенных жителей. «Шайтан-арба» системы «Комник» с грохотом ворвалась на улочки Шейх-Аббас-Вали. Базар, бросив мешки с картофелем, дыни и горячие лепешки, облепил машину, грозя разнести ее в клочья. Даже собаки были несказанно удивлены и сосредоточенно нюхали землю возле машины. Ехать дальше было невозможно. Город кипел и бурлил, словно тысяча потревоженных ульев.

Писатель Михаил Лоскутов, знавший Владимира Владимировича, говорит в одной из своих книг, что у профессора есть фотография того дня. На пожелтевшем листке виден первый автомобиль в Хорезме, утонувший в море человеческих голов. На автомобиле стоит Баба, словно фараон на колеснице среди войска.

Профессор В. В. Цинзерлинг — человек удивительной судьбы. Он посвятил себя Пустыне. Он знает все пустыни мира. Не по книжкам, а по собственному опыту. Он исходил вдоль и поперек пустыни Калифорнии и Мексики, как свои пять пальцев знает Каракумы. Он написал большую книгу о своенравной Амударье, и он же привел в Хорезм первый автомобиль. С его помощью начался штурм песков. Когда машина увязала, Баба вытаскивал рулон плотной материи, разматывал его перед машиной, профессор разгонялся, и, словно рычащий вихрь, «Комник» взлетал на бархан. А однажды профессор для облегчения веса автомобиля решительно отпилпил почти весь кузов!

Однимнадцать лет спустя, в 1925 году, когда потребовалось серьезное автомобильное вторжение в Каракумы, стали настойчиво искать уязвимые места пустыни, чтобы проехать сквозь дикие пески. Сначала попытались сдаться к северу от Ашхабада. На первых же песках машины сломались, в них запрягли верблюдов, и необычный караван торжественно возвратился в Ашхабад. Вторая попытка (в 1926 году) была сделана там, где застряли наши полуторки. И она закончилась неудачно. Лишь на следующий год сопротивление песков было сломлено, и автомобильную дорогу Чарджоу — Ургенч наконец открыли. Настоящая война!

Верблюды и автомобили уважают и нежно любят друг друга, Пустыня сблизилась и сделала их братьями. А какой же брат не придет на помощь брату?

Вот послушайте.

Весной 1929 года две машины типа «Сахара», принадлежавшие экспедиции академика А. Е. Ферсмана, пробирались к Серному заводу в центре Каракумов. Никаких дорог, конечно, не было, и экспедиция держалась старинной караванной тропы, слабо намеченной в песках. В одном месте остановились: все увидели печальную картину — растянувшийся поперек дороги огромный верблюд и над ним старик туркмен. Верблюд умирал, и старик с тоской смотрел на издыхающее животное. Кинооператор экспедиции решил увековечить эту сцену, он говорил, что здесь символически переплелось умирающее прошлое и механизированное будущее. Кинооператор застрекотал камерой, снимая потерпевшего крушение «корабля пустыни» на фоне машин. По окончании съемки машины посигналили и, обогнув несчастного верблюда, поехали дальше. Неизвестно, о чем говорил верблюд с автомобилями, но только сеанс психотерапии, безусловно, состоялся. На следующий день участники экспедиции разинули рты, когда из песков, словно привидение, вышел тот самый верблюд с распевующим на его горбах песни стариком туркменом.

В другой раз автор этих строк ехал по северной Туркмении осенью, когда вода в каналах и арыках спущена. В одном глубоком канале вода почему-то осталась, она была прозрачной, зеленой и холодной. В воде стоял рослый, заляпанный глиной верблюд и никак не мог выбраться. Едва он взбирался на скользкий береговой откос, как тут же с шумом сползал обратно, поднимая тучи брызг. На берегу стояла малюсенькая туркменочка и горько плакала. Мой шофер, очень нервный и правдолюбивый человек, остановил машину, размотал длинный стальной трос, засучил штаны и, тихо ругаясь, полез в воду. Он накинул на верблюда трос, предварительно подложив под него ватник. Потом залез в машину и дал такой газ, что верблюд, словно снаряд, вылетел из канала и шлепнулся в придорожные колючки. Это произошло в одно мгновение, и, когда мы отъезжали, верблюд только удивленно тряс нижней губой да возбужденно вертел коротким хвостом.

ком. Малиютка туркменочка ласкала его, лежно глядя мокрую грязную шерсть...

В 1933 году по дороге Чарджоу — Хорезм катил караван первых советских автомобилей. Это был знаменитый автопробег Москва — Каракумы — Москва. Он дал толчок новым научным изысканиям в области автомобилестроения. Сейчас мало кто помнит о нем, хотя автопробег прочно вошел в наш быт. Разверните шоколадную конфету «Каракум» и внимательно рассмотрите бумажку. Вы увидите вереницу автомобилей, несущихся по желтому морю песчаной пустыни. На переднем плане среди колючек стоит верблюд с всадником на горбах.

...Перекур окончен, пора приниматься за работу. До чего ж непокладист и горяч этот каракумский песок! Обливаясь потом, мы откапываем колеса. Песок течет обратно. Проклятие! Девушки устилают колею ветками саксаула, а мы настраиваем тяжелую артиллерию — шалманы, как называют здесь настилы из жердей. Тяжелая работа! Бывает, за день проедем километра два-три, и все валятся в изнеможении, забываясь тяжелым сном. Дело идет веселее, когда много шалманов и много людей. Тогда по обе стороны машины, вдоль колеи, мы выстраиваемся в две цепочки с шалманами паготове. Раздается традиционное «Давай!», машина, падрывно воя, наезжает на первый шалман, едет по нему, и, когда оп вот-вот кончится, впритык к нему бросают второй шалман, затем третий, четвертый, а в это время первые шалманщики, откопав увязшие в песке жерди, несутся со всех ног в конец цепочки, чтобы вовремя подложить свой шалман и не дать машине остановиться. Потому что остановка — провал всей операции. Нужно начинать все сызнова. Тут уж не до смеху и шуточек. Слышно только тяжелое дыхание, топот, да мелькают покрасневшие от патуги лица. А сверху, из необъятной бледной сипевы, льется обжигающий, ослепляющий поток золотого света, и нет ему ни конца ни краю.

Сорок два градуса... Захлебываясь, пьем теплую воду из алюминиевых фляжек. Та-а-а-к... С одной машиной управились. За пышущими жаром буграми ожидают своей очереди еще две.

Наконец все три машины вырваны из песчаного плена, мы падаем в кузов, где нас укрывает спасительная тень, и мчимся дальше. Впереди — Хорезм!

А пока считаем запозы, о-го-го какие!

По следам легенды

Хорезм начинается внезапно. Кто-то из бывалых «хорезмийцев» протянул руку и сказал: «Это Дуль-Дуль».

Мы смотрим в указанном направлении и ничего не видим. Кругом каменистые холмы, камыш и Амударья. Желторотые птенцы, мы вытягиваем шеи из автомобильного кузова-гнезда,

пытаясь отыскать какие-нибудь величественные развалины, колонны, капители, мрамор. Ничего подобного! Где же этот Дуль-Дуль? Теперь-то я знаю, что это такое — Дуль-Дуль.

Это не пейзаж, не крепость. Это легенда. Хорезм начинается с легенды. С легенды о коне.

Коня звали Дуль-Дуль. Он был ловок, могуч и, конечно, с изрядной долей волшебства. Кроме того, он любил музыку и однажды до того наслушался ее, что перестал есть и чуть не умер. Хозяина необыкновенного коня звали Али. Он тоже был необычным человеком: зятем Магомета, посланца Аллаха на земле. Али, как и полагається в легенде, совершил многие подвиги, в чем ему очень помогал Дуль-Дуль. Иногда конь и сам совершал подвиг. Однажды Али оказался в Хорезме. Он очень спешил, и ему во что бы то ни стало нужно было переправиться через Амударью. Переправы тогда не было, и Али решил целиком положиться на своего замечательного коня. Тот, не долго думая, разбежался и сделал такой гигантский скачок, что одним махом перелетел бурную Амударью. Это место на Амударье получило название «Дуль-Дуль атлаган» (или просто «Дуль-Дуль»), то есть «место, где прыгнул Дуль-Дуль». Русло Амударьи здесь необычайно узко — около 440 метров, а берега высоки и обрывисты. Никакому коню, кроме волшебного, такой прыжок не сделать. Тем не менее «научная», так сказать, основа легенды — узость речного русла — успешно служит сегодняшнему дню.

Недавно я проезжал по этим местам. Те же каменистые возвышенности, языки песка на дороге, поблескивающая лента Амударьи. Шофер, молодой парнишка, впервые попавший в Хорезм, тарашил глаза и усердно работал педалями и баранкой. Я предвкушал, как это будет: мы лихо взлетим на вершину холма, и перед нами откроется незабываемая панорама амударьинской теснины. Я попрошу остановить машину и, протянув руку, скажу: «Это Дуль-Дуль». «Конечно же, — думал я, — Володя (так звали водителя) будет озиаться, приставлять, как некогда мы, ладонь к глазам и искать что-нибудь необыкновенное, например древнюю крепость или старинный минарет. И конечно же, ничего не увидит, потому что Дуль-Дуль — легенда, миф. Я расскажу ему о замечательном коне, о легендарном прыжке через Амударью, и мы помечтаем и постоим немного в задумчивости».

Так в общем оно и было. Но только в самом начале. Мы лихо взлетели на вершину холма, и перед нами открылась незабываемая панорама амударьинской теснины. Я уже приготовился произнести заготовленную фразу и тут же осекся.

Впереди в утренней солнечной дымке, над безжизненными коричневыми развалами холмов, уносились ввысь облитые серебром, стройные легкие опоры сказочного моста. В его ажурной пластике неуловимо скользили черты летящего над речным ущельем легендарного коня. «Что это?» — только и мог выдохнуть пораженный Володя. Я пожал плечами, не зная, что ответить. Мы

не могли оторвать глаз от чуда, возникшего из пустыни. Чудо неотвратимо двигалось на нас, выросло, преобразалось, зарешечивая синь далекого неба мощными переплетениями металлических конструкций. Подъехав к мосту, мы остановились и вылезли из машины. Дул теплый ветер, мост немного раскачивался, по нему полз приземистый самосвал. Когда он поравнялся с нами, я крикнул в кабину: «Это Дуль-Дуль?» «Дуль-Дуль!» — донеслось в ответ, и самосвал умчался. В синем небе пели жаворонки.

Так легенда протянулась к нам. Потом я узнал, что это за штука, этот мост.

Книга о пустыне еще не написана. Еще не найдены нужные слова и краски. Есть летопись, в которой рассказано о первых, тех, кто начал борьбу: первых землепроходцах, первых строителях колодцев, первых автомобилях и самолетах, первых поэтах. Их было много — первых, потому что безграничен фронт борьбы с пустыней. И среди первых — «люди голубого огня», охотники за газом. Они взломали тысячелетний сейф песков, и по стальным жерлам труб потекла удивительная струящаяся река. В одном месте она споткнулась: впереди неслась, завязывая в узлы длинные ленты шоколадного ила, многоводная Амударья. Когда-то ее называли Джейхун — «бешеная», а теперь просто: Аму. Как же перешагнуть ее, как найти дорогу газу на тот берег? Помогла сказка. Газовики вспомнили Дуль-Дуля и его прыжок в самом узком месте реки. И вот появился серебряный мост, в котором угадываются черты летящего над пропастью легендарного коня. По мосту бежит газовая речка, а под ней грохочет и бурлит свонравная Аму.

И теперь, когда я еду по пустыне, я воспринимаю ее так, как будто вижу в первый раз. Потому что никогда не знаешь, что встретишь там, где был вчера. А уж тем более я не рассказываю сказок о пустыне.



Кольцо Шах-Сенем

У поэта и археолога Валептина Берстова есть коротенькое стихотворение «Колечко». Вот оно:

Потеряла девушка перстенок
И ушла, печальная, с крылечка.
А спустя тысячелетье паренек
Откопал ее любимое колечко.
Я и рад бы то колечко возвратить,
Да не в силах...
Время любит пошутить.

Я расскажу одну загадочную историю, связанную с древним золотым кольцом, кончившуюся, впрочем, вполне благополучно. Но тем не менее многое в этой истории и по сей день для нас необъяснимо.

Несколько лет назад отряд археологов приступил к раскопкам огромной средневековой крепости Ярбекир-калы, связанной, по преданию, с замечательным народным эпосом «Шах-Сенем и Гариб».

Задержавшись в Москве, я приехал на раскопки Ярбекир-калы с опозданием. Стоял июль — самый жаркий месяц. Расплавленный ком солнца висел на плечах, слепил глаза, а небо выцвело, стало белесым и невероятно высоким. Я выскочил из раскаленной кабины машины, заглянул в пустой палаточный лагерь и поспешил к крепости. Меня встретила Нина Николаевна, начальник отряда, и тут же поведала о замечательной находке. Что это за находка, она не говорила, а показала только, что в крепко сжатом кулачке у нее что-то есть. Сколько я ни упраживал, Нина Николаевна мне ее не показала до того момента, пока, обойдя все раскопы, мы не остановились на «этом самом месте». Подошло время обеденного перерыва, все ушли, и мы с Ниной Николаевной остались вдвоем на занесенной песком крепости.

— Вы знаете, Рюрик, — волнуясь, начала Нина Николаевна, — что я люблю бродить по крепости одна в нетронутых раскопками местах. Ищу бусы, монеты, интересную керамику, вообще то, что некогда было брошено, утеряно, спрятано. Вот и сегодня я совершала свой обычный утренний обход.

Нина Николаевна, заложив руки за спину и опустив голову, сделала несколько медленных шагов, показывая, как она шла в это особенное утро. Потом продолжала:

— Я уже заканчивала обход, как вдруг в стороне, в нескольких метрах от меня, на земле что-то блеснуло, вроде бы стекло или крупинка слюды. Медленно, очень медленно я пошла по своим следам обратно и шла до тех пор, пока опять не уловила блеск. Вот здесь, — Нина Николаевна постукала носком резиновой тапочки по месту, где мы стояли, — здесь лежало... оно.

Нужно отдать должное Нине Николаевне, она своим таинственным поведением и тоном голоса довела меня до исступления.



— Что, что лежало? Да скажете ли вы, наконец! — почти закричал я.

Нина Николаевна ничуть не обиделась, протянула руку со сжатым кулачком и, воскликнув: «Вот!» — разжала побелевшие пальцы.

На узкой ладони лежало крупное золотое кольцо, на котором играл ослепительный солнечный зайчик. Сначала я только смотрел на находку, обходя ладонь, как музейную витрину. Потом взял кольцо, разглядывая и вертя его так и сяк. С первого взгляда было ясно, что это очень древнее кольцо, тысячу с лишним лет ему, не меньше. Замечательное ювелирное изделие, прекрасный образец искусства древних хорезмийцев. Воображение разыгралось: а вдруг это кольцо носила сама Шах-Сенем или ее возлюбленный Гариб? Да, такой находкой можно было гордиться. Я вспомнил стихотворение Берестова, продекламировал его и возвратил кольцо Нине Николаевне. Она еще раз посмотрела на него и... вдруг коротко и тревожно вскрикнула. Ладонь, где только что лежала драгоценность, была пуста.

— Не двигайтесь с места! — закричала Нина Николаевна. — Не топчите песок, кольцо где-то здесь.

В тот момент, когда Нина Николаевна собралась было спрятать кольцо, оно непостижимым образом выскользнуло из рук, золотой черточкой блеснуло на солнце и исчезло. Мы стояли как истуканы и шарили по земле глазами. Осмотрели все, до последнего сантиметра. Кольца не было, кольцо исчезло, кольцо испарилось. В конце концов мы решились сойти со своих мест, встали на четвереньки и начали перебирать песок руками. Все больше и больше расширяли район поисков, — но увы! — кольца и след простыл.

Раскопки Ярбекир-калы продолжались около месяца. Нина Николаевна, печальная и одинокая, каждый день бродила по крепости, подолгу стояла на том месте, но безуспешно.

Спустя три года мы с Ниной Николаевной снова побывали в крепости. В нашем отряде был и сотрудник Туркменской академии наук Хемра Юсупов — молодой туркмен, страстный археолог. Мы рассказали ему эту историю, горечь которой притупилась временем.

Знакомой тропинкой мы поднялись на развалины. Вот и раскопы! Медленно шли мы от одного помещения к другому, вспоминали, кто где работал, что было найдено и когда. Так, за разговорами, незаметно подошли к месту находки и внезапного исчезновения золотого кольца.

— Да, где-то здесь, — сказала Нина Николаевна, делая широкий жест рукой. Мы молчали и смотрели в землю.

— Смотрите, — воскликнул вдруг Хемра, — а это что такое?

Мы вздрогнули как от удара электрического тока и, обернувшись, увидели: Хемра делает шаг в сторону, нагибается и с улыбкой протягивает нам... исчезнувшее золотое кольцо. То самое, которое, быть может, носила Шах-Сенем или ее возлюбленный Гариб.

Встреча

У южных отрогов Султануиздага, там, где разноцветные ступенчатые обнажения окаймляют черный скалистый хребет, поднимаются величественные развалины древнего города. Если подняться на них, трудно охватить взглядом даль белесой солончаковой равнины. Она расстилается внизу фиолетовыми такырами и грязно-зелеными островками выгоревшей растительности. Горизонта нет; ослепительное яркое солнце как бы застилает его мгlistой, дрожащей дымкой. В такие часы здесь, в пустыне, приходит особое ощущение вечности. Тишина непередаваема, она звенит только бесконечной песней упруго бьющего наверху ветра. Внизу, на равнине, тихо, пахнет горячей пылью и камнем. Это — Хорезм...

Недалеко от развалин, на старом караванном тракте, соединяющем Хорезм с Бухарой и Самаркандом, есть место со странным названием «81-й километр». Я много лет не был там, и вот

как-то захотелось завернуть туда, чтобы осмотреться, а заодно и пополнить запас свежей воды, если она, конечно, найдется. Дорогу я знал, но через некоторое время меня охватило отчетливое ощущение, что я веду наш автомобильный караван не туда. Вместо желтой пустыни расстилались зеленые поля, виднелись арыки, за рядами молодых тополей стояли дома, слышался стук тракторов. Нужно было выяснить, что это за место, ибо кружево дорог могло увести нас далеко в сторону.

Проплутав некоторое время по каким-то ухабам, мы вдруг были сражены наповал... асфальтом. Прекрасным плотным асфальтом прямой как стрела дороги! Что это, не мираж ли? Мы протерли глаза, закурили и въехали в призрачную страну. Она не исчезла. Это была небольшая площадь с белоснежной столовой, возле которой дремал огромный голубой самосвал. Наш караван медленно и красиво, как эскадра линейных кораблей, вошел в эту сказочную бухту. В столовой было прохладно и чисто. В буфете продавали лимонад и сигареты. Одиноким посетителем столовой, вероятно хозяином голубого самосвала, огромный человек с черными усами, обернулся и внимательно посмотрел на меня. Я подошел к нему и спросил, где мы находимся. Его слова ошеломили меня.

— Рюрик-ага, — тихо сказал великан, — Рюрик-ага, неужели это ты?.. Или нет... пожалуй, я ошибся.

Что-то давно знакомое промелькнуло в чертах его лица, и я начал лихорадочно припоминать, когда и где я его видел. Манера обращения подсказала ответ.

— Да, Рузмат, — сказал я твердо, — это я. Вот мы и свиделись!

Мы обнялись как старые товарищи. Когда-то Рузмат, маленький худенький мальчонка, был моим помощником при раскопках одной древнехорезмийской крепости. Он был смышлен, трудолюбив и называл меня Рюрик-ага. И вот теперь Рузмат смотрит на мои седины, а я на его усы.

— Кстати, Рузмат, — спрашиваю я его, — как все-таки называется этот поселок?

Тут уж удивляется Рузмат. Он делает большие глаза, шевелит усами и оглушительно хохочет.

— Не знаешь? Этого места не знаешь? — Рузмат укоризненно смотрит на меня.

— Нет, не знаю. Неужели 81-й?

— Точно! — гремит Рузмат.

Потом мы садимся в его «ЗИЛ» и пускаемся в путешествие.

Раньше здесь был только легкий шаткий навес из тростника, под которым толстый чайханщик день и ночь топил огромный титан. Путники останавливались тут, долго пили чай и потели так, будто таяли, а невозмутимый чайханщик беспрерывно подливал воду да подкладывал дрова в топку. Титан гудел, булькал, шипел, и тоненькие струйки пара, вырываясь из бесчисленных дыр этого агрегата, делали его похожим на пароходную трубу, унизанную длинными серебряными иглами. Я частенько наведывался в эту

импровизированную чайхану, пил чай, сидел у самого титана, хотя был уверен, что он рано или поздно взорвется. Давно нет толстого чайханщика, исчезли и навес, и закопченный титан. Просторный магазин, чистая столовая, дома, утопающие в зелени, обилие воды — вот что теперь 81-й километр на старом караванном тракте!

А дорога! О, пыльный разбитый тракт, твои ухабы и горячие волны пыли на обочине. Когда это было?

Большая рука Рузмата спокойно лежит на рычаге скоростей. Голубой «ЗИЛ» как ураган несется по прямому, словно луч, шоссе. Справа и слева пустыня, впереди горы. Шоссе отчетливой нитью уходит вверх и исчезает в небе. Рузмат рассказывает. Строители дороги Нукус — Турткуль неуклонно шли навстречу друг другу. Как выразить энтузиазм, вдохновение строителей, соединявших два больших города, разделенных горами и пустыней. Грохот, рев, лязганье, движущийся свет в ночи — вот что нарушало тогда тысячелетнее молчание древнего Султануиздага.

Мы мчимся дальше: мимо — вжик-вжик! — проносятся автомобили. Дорога ныряет в узкое с нависшими желто-черными глыбами ущелье. Над ним плавно уходит в выцветшее от зноя небо могучая приземистая скала. Ее пологий ровный бок виден издали и служит чем-то вроде ориентира. Скала эта с вьющейся у ее подножия дорогой — самое высокое место на Султануиздаге, дальше, по обе стороны, начинается незаметный пологий спуск. На какое-то время скала скрылась за поворотом, а потом — вся сразу! — открылась перед нами. Я замер.

Облитый горячим золотым лучом солнца, четко рисовался на коричневом склоне огромный контур ленинского профиля. Казалось, Ильич стоит на вершине древнего хребта и смотрит далеко, туда, где к самому горизонту уходят необъятные дали легендарного Хорезма...

— Ну что? — спрашивает Рузмат и счастливо смеется. — Здрóрово?

— Здрóрово! — отвечаю я.

Мы разворачиваемся и едем обратно, на юг. Там, за зеленою оазиса, в солончаковой равнине, стоят, поглощенные колхозными полями, развалины древних городов.

Об авторе

Садоков Юрий Леонидович. Родился в 1929 году в Москве. Окончил исторический факультет МГУ. Работает ученым секретарем Комитета полевых исследований Института этнографии Академии наук СССР. Автор двух книг («Музыкальная культура древнего Хорезма» и «Тысяча осколков золотого саза») и многих научных и научно-популярных статей, очерков на этнографические и археологические темы. В нашем сборнике публикуется впервые. В настоящее время работает над научно-художественной повестью из жизни первобытных охотников «Рух из страны Солнца» для нашего издательства.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР, ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ,
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ СССР

№ 7 ИЮЛЬ 1968 г.

★

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1926 года

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА» МОСКВА

Вопросы ИСТОРИИ

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

- В. В. Паркосадзе (Тбилиси) — Историческая роль Закавказской федерации 3
В. А. Сидоров — Ликвидация в СССР кулачества как класса 18
В. И. Буганов, Е. В. Чистякова — О некоторых вопросах истории Второй Крестьянской войны в России 36
Ю. П. Аверкиева — Л. Г. Морган и этнография США в XX веке 52
И. Н. Осинковский — «Утопия» Томаса Мора и ее критики 67

Дискуссии и обсуждения

- М. Н. Росенко (Ленинград) — Современная эпоха и некоторые вопросы теории нации 85
Т. Д. Златковская — О формах эксплуатации в европейских раннеклассовых обществах. Фракия 101

ПУБЛИКАЦИИ

- Письма крестьян в связи с кончиной В. И. Ленина 118

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ОЧЕРКИ

- В. Г. Чумаченко — Страницы жизни и деятельности Г. В. Плеханова 125
Л. М. Зак — Подвиг Жанны Лябурб 135

ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА В СССР

Обзор

- Димитр Ангелов (Болгария) — «Византийский временник» за 1961—1966 годы 145

Рецензии

В. З. Дробижев — «История СССР с древнейших времен до наших дней». Т. VIII. Борьба советского народа за построение фундамента социализма в СССР. 1921—1932 гг.	153
Ф. А. Каревский (Куйбышев) — И. Е. Зеленин. Зерновые совхозы СССР (1933—1941 гг.)	156
Н. Ф. Демидова — С. М. Троицкий. Финансовая политика русского абсолютизма в XVIII в.	158
А. Н. Хейфец — А. М. Шамсутдинов. Национально-освободительная борьба в Турции. 1918—1923 гг.	160
А. И. Неусыхин — Л. А. Котельникова. Итальянское крестьянство и город в XI—XIV вв. (По материалам Средней и Северной Италии)	162
Новые книги	165
Статьи в советских периодических изданиях	168
В. Г. Вержбицкий — К 85-летию Государственного исторического музея	171
Хроникальные заметки	176

ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА ЗА РУБЕЖОМ

Обзор

В. И. Касьяненко — Буржуазная историография о завоевании СССР экономической независимости	182
---	-----

Рецензии

А. Н. Красильников — М. Хайд. Комната 3603. Рассказ о деятельности английского разведывательного центра во время второй мировой войны в Нью-Йорке	190
Член-корреспондент АН СССР А. П. Окладников (Новосибирск). Б. А. Фролов — Ф. Бурдые. Предыстория Франции	193

По страницам зарубежных журналов

Содержание журналов, выходящих в социалистических странах	195
Заметки о статьях: С. С. Печуро — Индийский историк против примитивизации взглядов К. Маркса; О. В. Чернышева — Шведское рабочее движение в начале 30-х годов XX века; С. Р. Ким — Исламская религия и колониализм в Африке; Н. А. Ерофеев — Борьба за роль наследников чартизма; Б. А. Каменецкий — Об исторических корнях политической коррупции	196
Рецензии на советские издания	202

ЗАМЕТКИ

С. М. Каштанов — Известие о Засечном приказе XVI века	204
---	-----

ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, ЛЮДИ

Е. М. Зенц — История одной коллекции	205
Е. С. Смирнова-Чикина — Источник сюжета «Тараса Бульбы»	206
Р. Л. Садоков — Музыка на острие ножа (новое о древнем Хорезме) . .	210

Загадки истории

Э. А. Натансон — Был ли казнен маршал Ней?	214
--	-----

Сведения об авторах	220
Резюме статей на английском языке	221

Не исключено, что у Гоголя был еще и другой источник сведений о восстании военных поселенцев. Родители Н. В. Гоголя дружили с семьей писателя В. В. Капниста, сын которого Алексей Васильевич был декабристом. В имении Капнистов Обуховке бывали декабристы М. И. и С. И. Муравьевы-Апостолы, М. П. Бестужев-Рюмин, П. И. Пестель, Н. И. Лорер и ряд других. Биографы Гоголя отмечают, что дружеское общение родителей Гоголя с семьей Капнистов, несомненно, способствовало формированию прогрессивных идеалов у юного Гоголя. У Капнистов не раз говорили о военных поселениях и восстаниях крестьян. Будущие декабристы были против этого начинания Аракчеева и возмущались зверствами начальников. А некоторые даже видели в поселениях возможный очаг революции. С. П. Трубецкой в своих «Записках» писал: «Жестокие меры, употребленные против жителей мирных селений, возбудили всеобщее негодование. Исполнители Аракчеев и Витт сделались предметом всеобщего омерзения»¹⁶. В семье Капнистов Гоголь мог слышать и рассказ о замученном отце — участнике восстания и двух его сыновьях. Декабрист В. И. Штейнгель писал о чугуевском возмущении: «Всей России сделались известны сцены, которых никто не мог полагать возможными»¹⁷.

Итак, широкая известность рассказов о казнях позволяет думать, что Гоголь знал и об этом эпизоде. К тому же восстания 1829 г. в Змиеве, расположенном недалеко от Васильевки, и 1831 г. в Старой Руссе и Новгородской губернии, новая свирепая расправа над поселенцами оживили в его памяти события 1819 г., чему могло способствовать его общение с А. С. Пушкиным весной — летом 1831 года. 20 мая на вечере у П. А. Плетнева Н. В. Гоголь был «подведен под благословение Пушкина», познакомился и даже сблизился с ним. Все лето, живя в Павловске у А. И. Васильчиковой, Гоголь постоянно посещал Царское Село, бывал у А. С. Пушкина и В. А. Жуковского. 3 августа А. С. Пушкин писал П. А. Вяземскому о восстании военных поселян: «Нам покамест не до смеха: ты верно слышал о возмущениях Новгородских и Старой Руси. Ужасы. Более ста человек генералов, полковников и офицеров перерезаны в Новг. поселен. со всеми утончениями злобы... Плохо, Ваше сиятельство. Когда в глазах такие трагедии, некогда думать о собачей комедии нашей литературы»¹⁸.

Не тогда ли Гоголь вспомнил о Чугуевском восстании и воспользовался известной ему с детства историей отца и сыновей для создания сюжета повести «Тарас Бульба», работу над которой он начал уже в 1832 году? Не Пушкин ли посоветовал ему взяться за этот сюжет? Ведь Гоголь писал, что ничего он не начинал без совета Александра Сергеевича. Если все это так, то понятно, почему чувствуется в «Тарасе Бульбе» отклик на события окружающей Гоголя жизни в укор современности, равно как «картина свободы — укор миру рабства».

Е. С. Смирнова-Чикина

¹⁶ «Записки декабриста С. П. Трубецкого». СПб. 1906, стр. 16.

¹⁷ В. И. Штейнгель. О внутреннем состоянии России при воцарении императора Николая Павловича. «Русский архив», 1895, № 2, стр. 168.

¹⁸ А. С. Пушкин. Соч. Т. 14. М. 1941, стр. 204—205.

МУЗЫКА НА ОСТРИЕ НОЖА

(НОВОЕ О ДРЕВНЕМ ХОРЕЗМЕ)

Обыкновенный нож... Подобно скальпелю хирурга, он творит в руках археолога чудеса. С его помощью можно заглянуть в дымный шалаш первобытных охотников и рыболовов, полюбоваться разноцветными настенными росписями в развалинах дворцов, почувствовать гарь сожженных воинственными пришельцами селений и даже услышать шум битвы и плач по погибшим. Сотни, тысячи ударов ножом разной силы и направленности должен сделать археолог, прежде чем начнется «бытия возвратное движение». А в этом путешествии в глубь веков наградой станут и отраженная в бронзовом зеркале улыбка древней девушки и трогательные отпечатки ног мальчика с собачонкой, давным-давно пробежавших по сохнувшим сырцовым кирпичам. А иногда благодаря археологическому ножу вдруг как бы зазвучат неведомые мелодии, красивые и загадочные...

О чем рассказал глиняный черепок

Мы в лаборатории Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР, что на набережной Мориса Тореза в Москве. Здесь сразу попадаешь как бы в иной мир. Молчаливо окружают вас причудливые сосуды и глиняные погребальные ящики. В застекленных витринах — изделия из бронзы, золотые украшения, каменные топоры,

обрывки тканей, оружие, светильники, монеты, словом, все то, что сопровождало древним хорезмийцам от неолита до поселений эпохи бронзы. В лаборатории тихо. Несколько археологов реставрируют, клеят, рисуют, пишут. Они словно волшебники. Они знают, что произошло в Хорезме тысячи лет назад, и как это произошло, и почему. Они «возвращают» нам утерянную древнехорезмийскую цивилизацию. Меня заинтересовал в лаборатории крупный черепок керамической фляги. На красноватой поверхности черепка чуть проступало неясное изображение: очертания фигуры, какие-то линии, треугольник. Придвинув ближе настольную лампу и осветив поверхность черепка сбоку, увидел человеческий профиль, бороду, кисть руки. Я стал смотреть на черепок с разных сторон, стараясь, чтобы изображенная на нем сцена вся попала в поле зрения. Зафиксировав положение, взял увеличительное стекло и направил его на рельеф.

Мгновение — и, словно выхваченная из тьмы веков, предстала сцена пиршества. Безымянный хорезмийский царь с чашей в руке полулежал, опираясь на три узорчатые подушки. Его энергичный профиль и величественно протянутая правая рука были обращены в сторону невидимых собеседников. Казалось, за чашей вина он ведет неторопливую беседу. За спиной царя — четкий треугольный контур большого музыкального инструмента. Кисть музыканта застыла на струнах. Изображение сцены пира было выполнено с такой художественной силой, что чуть ли не слышался его шум, голос царя и будто улавливались приглушенные звуки старинной мелодии. Осторожно, стараясь не разрушить иллюзию, повернул изображение музыкального инструмента к свету. 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. Закончив осмотр черепка, я, естественно, поинтересовался, откуда он, когда и при каких обстоятельствах был найден. Оказалось, что обнаружили его в Каракалпакии, при раскопках древнехорезмийской цитадели Кой-Крылган-кала («Крепость погибших баранов»), в слоях, датированных IV—III вв. до н. э.

В истории музыкальных инструментов немало драматических страниц, порой не менее, а более загадочных, нежели в истории даже драгоценных камней. Так и среднеазиатская арфа тянет за собой шлейф загадок. Для исследователя, занимающегося историей среднеазиатской музыки, изображение большой угловой арфы — поистине открытие. До сих пор самым ранним рисунком среднеазиатской арфы (да и то не большой, а малой) считалось изображение, относящееся к I—II векам. Арфа из Хорезма на несколько столетий старше. Недаром великий поэт Алишер Навои в поэме «Семь планет» рисовал Хорезм в образе горделивого певца и музыканта, с искусством которого «никто не в силах спорить на земле». Арфа — инструмент древнего происхождения. Многие исследователи считают, что своим рождением она обязана луку с натянутой тетивой. Спуск стрелы рождал звук. Туго натянутая тетива звенела высоко, ослабленная — низко. В этом предположении есть доля истины. Например, у зулусов в Африке лук не боевое оружие, и пользуются им исключительно в музыкальных целях. Такой же музыкальный лук распространен и у многих восточных народов. Впоследствии арфа со множеством струн и красивой отделкой сопровождала празднества и религиозным обрядам в древнем Египте. Звуки ее услаждали слух пирующих в Месопотамии. Оркестром арф встречали ассирийцы пришедших с победой военачальников. Под аккомпанемент арф пели, танцевали и строились в боевые порядки хорезмийцы и согдийцы, древние жители Средней Азии. Как свидетельствуют древние китайские летописи, музыка, песни и танцы среднеазиатских народов были широко распространены в Китае. Музыкальные инструменты из Бухары, Самарканды и Ташкента были чрезвычайно популярны в этой стране, и нередко оседали там, являясь необходимым звеном в истории развития китайской культуры. Так случилось, к примеру, со среднеазиатской арфой, которую китайцы называли «кун-хоу». Об этом инструменте китайские летописцы писали еще во II в. до н. э., что он заимствован у народов Западного Края (так китайцы называли Среднюю Азию). Изображение арфы на черепке из Кой-Крылган-кала — еще одно ярчайшее подтверждение сведений из китайских хроник. Среднеазиатские арфы никак не походили на современные арфы, довольно громоздкие, хотя и красивые сооружения. Они были невелики, легки. На них можно было играть стоя, сидя и на ходу. Держали древние арфы перед собой на уровне груди, пояса или сбоку, прижимая локтями к бокам. В Средней Азии, как и всюду на Востоке, делались арфы из дерева. Состояли они из рупорообразного резонатора, раструбом обращенного вверх, и длинной трости струнодержателя. Обе эти части соединялись под углом в одной плоскости, а между ними натягивались шесть или девять струн.

Казалось, ничто не предвещало печального конца, уготованного среднеазиатской арфе. Тем не менее он пришел. Что же случилось? В самом начале VIII в. воинственные кочевники-арабы вторглись в Среднюю Азию. Огонь нашествия отнял жизнь у цветущих долин и шумных городов. Погибли библиотеки, погасли улыбки и стихли песни. Пришедшее вместе с завоевателями мусульманское духовенство всячески уродовало местные обычаи, искусство и науку. С этого времени более не встречаются изображения музыкантов с арфами. Лишь в XV—XVI вв. на юге Средней Азии изображения этого древнего инструмента появились вновь, а затем исчезли навсегда... Вот какую историю поведал осколок глиняного сосуда, пролежавший в земле 2400 лет.

Музей под открытым небом

Крепости в пустыне всегда окружены такыром — плотной глинистой площадкой. Такыры привлекают особое внимание археологов. Это своеобразный музей под открытым небом. Дело в том, что в древности на месте таких площадок были поля, арыки, улицы и переулки. Теперь все это замыто, а на поверхности рассыпано огромное количество обломков древней глиняной посуды. И не только посуды. Древние дехкане, возделывая тяжелую почву, приносили туда всякий мусор из своих домов и дворов. Каждая бахча и виноградник превращались поэтому в скрытый до времени музей, открытие которого может состояться лишь через несколько столетий, а то и тысячелетий. А первые посетители его — археологи. На такырах можно найти бронзовые наконечники стрел и монеты, яркие обломки глиняной посуды, разноцветные бусы, золотые и серебряные кольца, перстни, серьги, глиняные изображения людей, птиц, животных, древнее оружие — словом, все, что сопровождало древним хорезмийцам при жизни, а потом было выброшено, выметено, утеряно, вырыто и отвезено на поля. Среди находок иногда попадаются керамические изделия из глины (терракоты) — статуэтки женщин и мужчин. Это изображения стоящих и сидящих, роскошно и просто одетых, улыбающихся и хмурых хорезмиек и хорезмийцев. Статуэтки невелики: 10—12 см высоты. Но всегда они плоские сзади и рельефные с лицевой стороны. Лепились они не каждая в отдельности, а отливались в специально изготовленных глиняных формочках. Материалом для статуэток служила розовая или желтая глина, которая круто замешивалась и после того, как статуэтка вынималась из формы, обжигалась.

Естествен вопрос: для чего такие статуэтки? Может быть, это безделушки, предназначавшиеся для украшения жилища? Может быть, это предметы заупокойного культа? Но таких находок оказалось слишком мало, и объяснить массовый характер производства терракот они не могли. Тогда приступили к разгадке с другой стороны. Археологи заметили, что неповрежденных терракот очень немного. Обычно отсутствуют у фигурок голова и ноги. Такая закономерность заставила задуматься. Да и характер излома показывал, что статуэтки разбивались сильным и точным ударом. Зачем это делали? Оказывается, в один из праздников древним хорезмийцам позволялось, что называется, «бить посуду». Но хорезмийцы били не посуду, а глиняные статуэтки. До сих пор в некоторых странах Востока, например, в Иране, в канун местного Нового года (март) бьют «на счастье» старую глиняную посуду, заменяя ее новой. Здесь, пожалуй, корни древнего обряда выступают наиболее обнаженно. Новогодний праздник с битьем старой и покупкой новой посуды — эхо древнейших культов умирающего и воскресающего бога плодородия земли. Бить посуду и колотить статуэтки — разновидности одного обряда. Древнехорезмийские терракоты с отбитыми головами знаменуют смерть божества. В чем же выражалось его воскресение? На это дает ответ в какой-то мере рассказ из старинного восточного трактата, посвященного истории Бухары. В нем говорится о празднествах в честь Нового года, устраиваемых зороастрийским населением этого города. Сначала, как пишет автор сочинения Мухаммед Нершахи, жители разбивали глиняные статуэтки устаревших, «умерших» богов, а потом шли на особый базар, где покупали новых. На этом праздничном базаре присутствовал сам царь, лицезревший веселившихся подданных. Купленных глиняных богов — это и были терракоты — водружали на ворота усадеб, где они стояли до следующего Нового года. Под этим простым действием подразумевалось воскресение божества. Так острая наблюдательность археологов в сочетании с историческими свидетельствами «воскресила» для науки забытый хорезмийский обычай, вещественная память о котором была расколота и разбросана по древним такырам.

Во время раскопок Хорезма в разное время были найдены восемь небольших глиняных статуэток, изображающих древнехорезмийских музыкантов и музыкантш. Сидевшие, стоявшие, державшие в руках двух-, четырех- и пятиструнные инструменты причудливой формы, глиняные изображения музыкантов красноречиво свидетельствовали о своеобразной музыкальной культуре древнего Хорезма. Запечатленная в изящной скульптуре, эта музыка звучала с IV—III вв. до н. э. по первые века нашей эры. Вот первая статуэтка: безголовый и безногий музыкант. Обими согнутыми в локтях руками он держит массивный, строгих очертаний инструмент. Это кифара. У нее две вертикальные стойки, параллельно которым натянуты пять струн. Верхние концы их закреплены в особой горизонтальной распорке стоек. Низ кифары, резонатор, широкий и массивный. Как известно, кифара — инструмент греческий. В древней Греции она была так же распространена, как арфа в древнем Египте. Но, оказывается, кифара существовала и в Средней Азии. Как же попала она туда? По всей видимости, с войсками Александра Македонского. Существует множество поверий, связывающих некоторые среднеазиатские музыкальные инструменты с именем великого полководца. К ним относятся, например, большая «кус нагора». Имеется еще одно изображение кифары, но не хорезмийской, а согдийской, относящееся к V—VII вв. нашей эры. Здесь ее греческие корни обнажены до предела: на кифаре играет Аполлон, который, согласно древнегреческому преданию, изобрел ее. Хорезмийская и согдийская кифары разделены примерно 900—1 100 годами. Это значит, что в течение десяти веков среднеазиатские кифареды распевали свои песни под аккомпанемент инструмента, некогда подгонявшего бряцанием струн охрипших от жары и пыли воинов Александра Македонского.

Вторая статуэтка изображает мужчину без головы. В руках у него угловатый музыкальный инструмент с опущенным вниз грифом. Этот музыкант возглавляет шестерку музыкантов, вооруженных хорезмийскими двуструнками. Чем же примечателен этот инструмент? У него две струны, корпус — шестиугольный или пятиугольный в плане. Своеобразна манера игры на этих двуструнках: держали инструменты либо горизонтально, либо наклонно, наискось через торс, грифом вниз. Последнее положение, по-видимому, наиболее употребительно: из шести случаев четыре именно таковы. Своеобразны костюмы музыкантов, играющих на двуструнках. Одна музыкантша одета в длинное, облегающее платье, расклешенное внизу. С правого плеча к шиколотке левой ноги ниспадает широкий шарф. У ступней он стягивает платье вокруг ног. Конец шарфа завязан бантом. Другой музыкант, чудом избежавший новогодней «расправы», отнюдь не молод. Он усат, бородат, на голове у него островерхая шапка. Он сидит на небольшом возвышении, слегка расставив ноги. Сказать, во что он одет, нельзя: время, ветер, дождь и солнце «раздели» его донага. Изображенные на терракотах двухструнные инструменты поставили археологов в тупик: ни одного похожего инструмента в археологическом материале Средней Азии не было. И лишь в казахских домбрах различаются знакомые черты: пятиугольный резонатор с плоским торцом, длинный гриф, две струны. Где же искать следы двуструнок? Откуда они попали в Хорезм? Выяснилось, что параллели хорезмийским двустрункам обнаруживаются в Приаралье, в музыкальном быту сакских племен. А казахи этнически близки древним насельникам Приаралья. Одно из подразделений Старшего жуза казахов носило имя ассианов, то есть усуней, входивших в группу сакских племен. Вот почему некоторые типы казахских домбр можно считать отголоском музыкальной культуры приаральских скифов, запечатленных в изящных терракотовых статуэтках земледельческого Хорезма.

Серебряные трубачи

Шестьдесят лет назад в деревне Аниковской, что возле г. Перми, была найдена редкая находка. Совершенно случайно в земле обнаружили позолоченное серебряное блюдо. Оно поражало в первую очередь удивительным рисунком, изображенным на лицевой стороне. Блюдо попало в руки ученых, и с тех пор происхождение его сделалось предметом острых научных дискуссий. Что же изображено на блюде? Большой двухэтажный замок, фасад которого украшают стройные колонны, осаждают десять конных рыцарей. Закованные в пластинчатые доспехи, в высоких островерхих шлемах, они угрожающе потрясая обнаженными мечами. Внутри крепости, на стрелковой галерее второго этажа, ликуя, размахивают луками и мечами несколько вооружившихся в замок воинов. Крепость, по всей видимости, уже взята. На это указывают и бездыханные тела защитников крепости, повисшие вниз головами меж зубцами галереи. На площадке первого этажа группа из восьми человек: стоящий в центре могучий воин держит над головой узорчатый ларь, справа и слева от него трубачи. Одетые в длинные, до пят, панцирные рубашки, стянутые в талии широкими золотыми поясами, они трубят, высоко взметнув вверх раструбы инструментов. Широко расставленные ноги музыкантов и энергичный упор рук в бедра придают всей многофигурной композиции иллюзию громоподобного звучания труб, вполне соответствующего центральной сцене изображения. Остается добавить, что блестяще найденная композиция, насыщенность деталями, индивидуальная характеристика действующих лиц — все это выделяет Аниковское блюдо (под таким названием оно известно среди археологов) из целой серии подобных находок и заставляет признать его замечательным памятником древности.

Аниковское блюдо принадлежит к так называемому «восточному серебру». Это серебряные блюда и чаши, найденные во множестве в Приаралье. Как они туда попали, неизвестно. По-видимому, это результат торгового обмена; чашами, кубками и блюдами расплачивались восточные купцы за высоко ценимые меха. Большинство ученых пришло к выводу, что изготовлены они в эпоху государства Сасанидов, могущественного древневосточного политического объединения с центром в Иране (226—651 гг.). Однако с некоторых пор стали раздаваться голоса, что не все вещи, называемые «сасанидскими», являются таковыми. Имеется ряд бесспорных признаков, свидетельствующих о среднеазиатском происхождении некоторых серебряных предметов. Одним из первых было названо Аниковское блюдо. Археолог А. И. Тереножкин, не раз бывавший в Хорезме с археологическими разведками, подметил любопытную вещь: замок, изображенный на Аниковском блюде, как две капли воды походил на древнехорезмийскую крепость Тешик-кала, и по сей день возвышающуюся над колхозными полями Хорезма. Это обстоятельство позволило А. И. Тереножкину сделать вывод о хорезмийском происхождении блюда. Датируется оно VI—VII веками. Чл.-корр. АН СССР С. П. Толстов подошел к разгадке тайны пермской находки с другой стороны — с точки зрения смыслового содержания изображенной на блюде сцены. Он считает, что этот сюжет посвящен теме «мечь за Сиявуша» — центральной теме древнего среднеазиатско-иранского героического эпоса. Сиявуш, популярное божество в древнем Хорезме, представлялся в образе прекрасного юноши, предательски убитого. Маленький сын Сиявуша, Кей-Хосров, возмужав, поклялся отомстить убийцам отца. Кей-Хосров сдержал слово. В сопровождении сильного военного отряда он захватил замок, основанный Сиявушем, отомстил убийцам отца (телá, повисшие

на зубцах галерей изображенного на Аниковском блюде зámка,— это убийцы Сиявуша) и основал первую хорезмийскую династию. Семеро трубачей в золотых кушаках впечатляюще подчеркивают торжественный вынос тела божественного Сиявуша навстречу вернувшемуся сыну. Так вместе с обретшим свою родину великолепным памятником изобразительного искусства древних хорезмийцев мы обрели новую страницу из истории музыкальной жизни легендарной страны.

Инструменты, относящиеся к типу духовых сигнальных, одинаковы по величине, конструкции и способу игры на них. Каждый инструмент представляет собой изогнутый под рог, не длиннее человеческой руки, корпус-резонатор, постепенно расширяющийся и кончающийся широким раструбом. Мундштучная же часть его тонка и узка. Корпус инструмента — полый, круглый или овальный в сечении — выдалбливался, по-видимому, двумя продольными половинками из цельного куска дерева, после чего эти половинки соединялись и крепились намертво двумя кожаными или металлическими браслетами. Пара таких браслетов накладывалась, как это видно на изображении, на широкую часть инструмента. По весу каждый инструмент был, видимо, небольшим. Это позволяло музыкантам держать инструмент в одной руке, опираясь другой о бедро. В таких бытующих ныне сигнальных инструментах, как карнай или трембита, это физически невозможно, столь они тяжелы. Авторы, когда-либо писавшие об Аниковском блюде, по-разному называют инструменты, которые держали в руках хорезмийские «мстители за Сиявуша»: рога, трубы, горны. Действительно, по внешнему виду это как будто рога (та же изогнутость корпуса, раструб), но накладные браслеты на корпусе употреблялись лишь тогда, когда нужно было соединить раздельно изготовлявшиеся части инструмента. Предположение, что хорезмийцы испытывали недостаток в рогах животного происхождения, сомнительно. К тому же рога животных, употреблявшиеся в качестве музыкальных инструментов, не бывают такой длины, как это изображено на Аниковском блюде. В данном случае можно с большой долей вероятности предположить, что инструменты, изображенные на блюде,— это рогообразные трубы. Деревянные они или металлические, сказать, конечно, невозможно, но исходный тип таких рогообразных труб был, безусловно, деревянный, потому что в древности, когда копировали в металле какое-либо неметаллическое орудие, все конструктивные особенности последнего переносили на металл, хотя по природе своей он не нуждался в таком «наследстве». Накладные браслеты на корпусе рогообразных труб Аниковского блюда — немаловажная деталь, приоткрывающая завесу над тайной изготовления духовых музыкальных инструментов.

Таким образом, прототипом древнехорезмийских рогообразных труб были рога. До недавнего времени в глухих местечках Узбекистана можно было встретить удивительные рогообразные трубы, употреблявшиеся в самых неожиданных случаях. Например, существовали трубы из рогов горного барана, которым была придана форма рыбы. Эти инструменты распространены у бродячих дервишей. Очень интересны глиняные трубы, посредством которых население оповещалось, что можно идти мыться в баню. Все эти инструменты, ныне исчезнувшие, являются отголосками древней музыкальной культуры народов Средней Азии. Рогообразные трубы Аниковского блюда значительно расширяют границы нашего знания о древнем инструментарии. Музыканты с Аниковского блюда одеты в длинные панцирные рубашки. Это не служители культа, жрецы, а воины. По всей видимости, рогообразные трубы были сигнальными военными инструментами, употреблявшимися в особо важных военно-торжественных случаях. И действительно: гром семи рогообразных труб торжественно оповестил мир об «отмщенном» Сиявуше и победе Кей-Хосрова.

Р. Л. Садоков

Загадки истории

БЫЛ ЛИ КАЗНЕН МАРШАЛ НЕЙ?

В Париже, на площади Обсерватории, возвышается бронзовый бюст маршала Нея работы скульптора Рюда. Именно здесь 7 декабря 1815 г. знаменитый маршал, прозванный во Франции «храбрейшим из храбрых» и получивший от Наполеона I в 1808 г. титул герцога Эльхингенского, а после кампании 1812 г. — титул князя Московского, отдал свою последнюю команду. Взвод гренадеров мгновенно исполнил ее. Раздался залп, и маршал Ней упал мертвым. Приговор Парижской судебной палаты был исполнен с соблюдением почетной процедуры: осужденный сам командовал солдатами.

Биография этого маршала весьма характерна для французского военачальника наполеоновской эпохи. Ней родился в 1769 г. в Саррлуи, в семье бочара. Получив невы-



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 сопровождало 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.

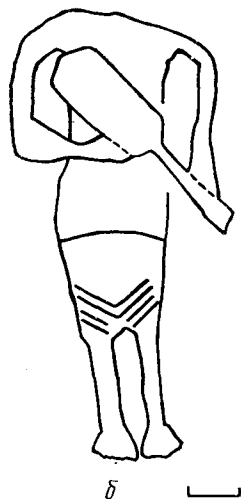


Рис. 1. Терракотовая статуэтка музыканта. Кой-Крылга-Калз, первые века н. э.; а — общий вид, б — прорисовка

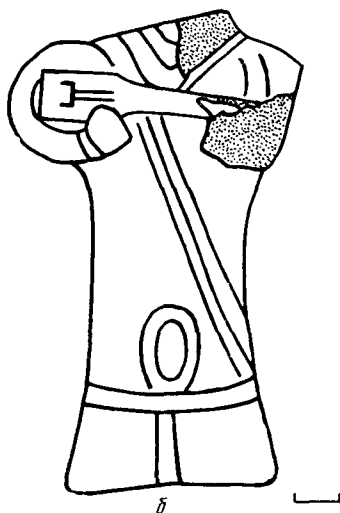


Рис. 2. Терракотовая статуэтка музыкантши в пышном платье. Окрестности Кой-Крылган-Калы, первые века н. э.; а — общий вид, б — прорисовка

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.

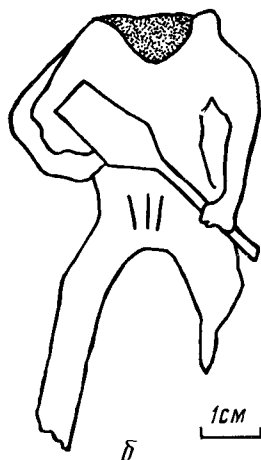


Рис. 3. Терракотовая статуэтка сидящего музыканта. Окрестности Кой-Крылган-Калы, первые века н. э.; *а* — общий вид, *б* — прорисовка

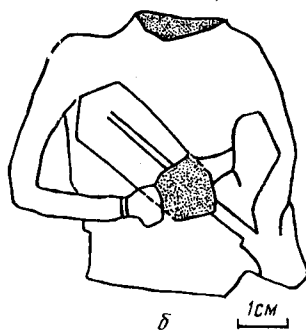


Рис. 4. Терракотовая статуэтка музыканта. Окрестности Кузы-Крылган-Калы II, первые века н. э. *а* — общий вид, *б* — прорисовка

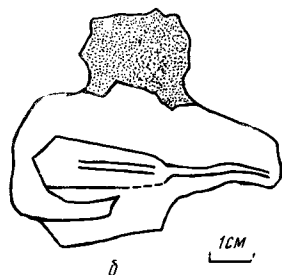


Рис. 5. Терракотовая статуэтка музыканта. Окрестности Ангка-Калы, первые века н. э.; *а* — общий вид, *б* — прорисовка

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 четырестам 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

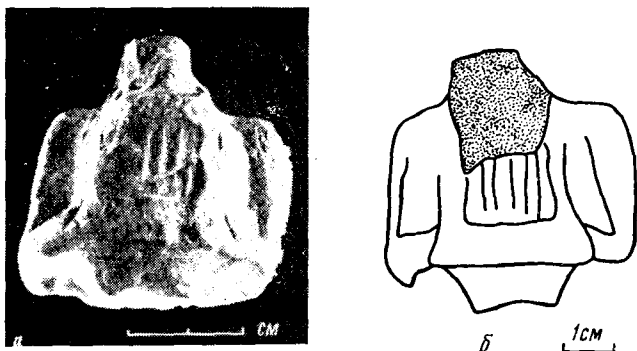


Рис. 7. Терракотовая статуэтка кифареда. Кой-Крылган-Кала, IV—III вв. до н. э.; а — общий вид, б — прорисовка

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 всесокрушающих 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 псов мстительного Кутей-

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

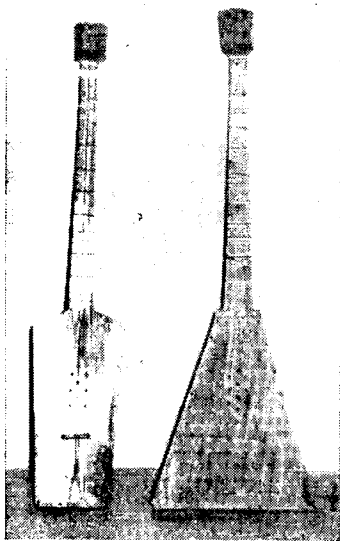


Рис. 8. Домбра — современный казахский народный музыкальный инструмент

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

Смешливые библиотечные девушки громоздили 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 чирикание 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 долго и устойчиво 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).